الثقافة فى مجتمعنا الجديد

بقلم الدكتور ثروت عكاشة

إن التجربة التى مرّت بها الثقافة ، خلال سنوات الثورة ، تحمل أكثر من دلالة ، على التطور الجديد ، فى حياتنا الفكرية ، لإقامة ميزان القُوَى فى كيان الإنسان ، على أسس نابضة بالأمل وبالحياة .

وفى مرحلة التطور الصناعى ، التى نمرُّ بها فى هذه الأيام ، نحسُّ أننا أشد حاجة إلى الثقافة ، ليقوم هذا التوازن فى كياننا ، فلا يصرفنا البناء المادىُّ عن بناء العاطفة ، والوجدان ، والضمير .

وبعض الأمم يغريها ما تحققه من تقدُّم فى مجال الصناعة ، فتغفل الجانب الروحىَّ من حياتها ، وإذا هى أمام مجتمع جاف جامد غير متوازن .

ذلك أن الثقافة ، تدخل حياة الفرد وحياة المجتمع ، لتجلو بصيرته وتضاعف من حساسيته بما يحيط به من عوامل ، وتنمِّى شخصيته فى طريق التطور الإنسانى المستقيم ، وتربطه ربطاً محكماً بالحياة ، وبالأحداث ، وبالزمن ، وبالناس .

فإذا ما جفَّ هذا المَعين الإنسانى من حياة الإنسان ، أو إذا ما انخفض مستواه فى تكوين الجماعة ، فإن الإنسان والجماعة التى يحيا فيها ، تعيش حينئذ وهى شديدة الإحساس بأن شيئاً ما ينقصها ، ليملأ حياتها نوراً وجمالا وأملا .

وقد تنسى جماعة من الجماعات ، فى فترة الاندفاع الأولى نحو البناء المادىّ ، ما ينبغى أن يتوفر لها من نموٍّ وجدانى وعاطفى ، وصقل للمشاعر والإحساسات الإنسانية فى أبنائها ، لكنها عندما تتعرض لأزمة فى وجدانها فغالباً ما يكون ذلك على أساس مابَنَتْه يداها .

لأن البنيان يتكون حينئذ بنياناً خاوياً خالياً ، بلا روح .

ولأن الشعور بالمسئولية عن هذا البيان ، يصبح شيئاً عزيزاً فى مجتمع تطوّر إلى آلات صمّاء ، تحكمها الاتجاهات المادية المجرَّدة عن كل ما يتصل بالذوق ، أو التذوق ، أو الشعور بالجمال ، أو الارتباط الوجدانى بالحياة .

وهكذا كان للتجربة التى مرّت بها الثقافة فى بلادنا ، أكبر الأثر ، فى تحديد الدور الإيجابى الذى يجب أن تؤديه الثقافة للمجتمع الذى تحيا فيه .

وكانت أولى خطوات التجربة ، أن يستقرّ الرأى على مفهومها .

ولعلنا قد قطعنا زمناً طويلا ، نناقش هذا المفهوم ، وطالما اختلفنا عليه .

على أننا انتهينا ، أو كدنا ننتهى ، إلى أن هذا المفهوم واسع وعريض ؛ يستوعب كل مصدر يمكن أن يشعّ فكرة ، وكل صوت يمكن أن يومض بانفعال ، وكل حركة يمكن أن تشرق على الناس بشعور .

الثقافة إذن ، وبهذا المفهوم ، شيء شائع فى حياتنا جميعاً ، يستوعب جميع طرق الأداء الفكرى أو الفنى ، ويدخل حياتنا مع الشمس ومع الهواء .

وعلى هذا الأساس من فهم الثقافة ، مضت الثورة فى طريق التنمية الثقافية لتقيم شخصية الفرد على أساس من التذوق والقدرة على الاستمتاع بما فى الحياة من جمال .

ذلك لتقوى ملكة الملاحظة المستنيرة فى كل المواطنين ، ولتزداد مقدرتهم على الخلق والإبداع ، عن طريق ارتباطهم بالطبيعة من حولهم ، وبالحياة النابضة فيهم ، بل بحياة الأجيال التى سبقتهم ، وبالأمل فى مستقبل أفضل للأجيال التى تعقبهم .

وبهذا تعرف الثورة طريقها ، لتكون المواطن السليم المتوازن ، الخالى من العُقَد الاجتماعية أو الفكرية أو النفسية ، ليواجه مسئوليات المجتمع الجديد ، فى أمانة وشجاعة وصدق .

وليُسْهِم فى بناء مستقبلنا الديموقراطى الاشتراكى التعاونى ، على أساس من وجدان طيب ، وبصيرة مجلوّة ، وإرادة تعرف إمكانياتها ، وتعرف كذلك غاياتها .

ويوم يتحقق لنا هذا المواطن ، ستكون جميع البرامج التى أعدتها الدولة قد آتت ثمراتها .

ومن بينها برامج التنمية الثقافية .

وحينئذ تتردد أصداء الصيحة التى أطلقها فينا الرئيس جمال عبد الناصر فى ضمائر الأجيال .





العقاد الشاعر

بقلم الدكتور زكي نجيب محمود

ننشر هذا المقال تحية للأستاذ الكبير عباس محمود العقاد بمناسبة منحه جائزة الدولة التقديرية فى الأدب .

(١)

البصر الموحى إلى البصيرة ، الحس المحرِّك لقوّة الخيال ، المحدود الذى ينتهى إلى اللامحدود — وذلك هو شعر العقاد ، بل ذلك هو الشعر العظيم كائناً من كان صاحبه .

إن للشاعر — كما لسائر عباد الله — عيناً ترى ، وأذناً تسمع ، لكن الشاعر — دون سائر عباد الله — ينتقل من المرئى والمسموع إلى رحاب نفسه ، ليجد هنـاك وراء ذلك المحسوس الجزئىّ المقيد بزمانه ومكانه ، عالـماً من صور أبدية خالدة ، لا تقتصر حقائقها على زمان بعينه ومكان بعينه ، وهكذا يفعل العالِم ، لولا أن العالِم يستخلص تلك الصور هياكل من علاقات مجردة ، وأما الشاعر فيقدمها عامرة بالمضمون والفحوى ، فتصبح بالنسبة إلى وقائع الحياة الجارية بمثابة النموذج من تطبيقاته ، فالأول ثابت ، والثانية عابرة تجىء وتذهب ، ومن هنا كان الشعر هو الذى يضفى على وقائع الحياة معناها ، لأنه يطويها تحت نماذجها التى تفسرها وتفصح عن كوامنها ، فلئن قيل إن الشاعر الحق يصور الحياة ، فليس التصوير المقصود هنا هو تصوير المرآة للواقف أمامها ، بل هو تصوير المثال الثابت للجزئية الطارئة ، فالأول يفسر الثانية ويوضحها ولولاه لظلت الجزئية العابرة واقعة صماء خرساء لا تجد اللسان الذى يعبر عما انطوى فى دخيلتها ، ولعل هذا ما أراده العقاد حين قال :

والشعر ألسِنةٌ تفضى الحياة بها
إلى الحيـاة بما يطويه كتمانُ
لولا القريض لكانت وهى فاتنة
خرساء ليس لها بالقول تبيانُ
ما دام فى الكون ركنٌ للحياة يُرى
ففى صحائفـه للشعر ديوان

فالشاعر حلقة وُسطى بين عالم المعانى الخالدة من ناحية ، وعالم الحياة الجارية العابرة من ناحية أخرى ، ينظر إلى أعلى ليكتسب الصور فى أبديتها ودوامها ، وينظر إلى أسفل ليرى تيار الحياة الواقعة كما يجرى ، فيردّ المادة هنا إلى الصورة هناك ، وإلا للبثت مادة الحياة الجارية حادثات تتصاحب أو تتعاقب بلا معنى ولا مغزى ، فلئن كان لا بد للشاعر من عالم أعلى يستمد منـه صوره الثابتة ، فكذلك لا بد لسائر الناس من شاعر يردُّ لهم أحداث حياتهم الواقعة إلى صورها التى تكسبها معناها ، يقول العقاد :

والشعر من نَفَس الرحمن مقتبسٌ
والشاعر الفذُّ بين الناس رحمنُ

وبهذا المقياس ننظر إلى شعر العقاد .

افتح الجزء الأول من ديوان العقاد ، واقرأ أول قصيدة منه وعنوانها « فرضة البحر » (الميناء) ، وإنما

العقاد

اخترت لك أول قصيدة من أول ديوان للشاعر ، حتى لايكون اختيارنا متحيزاً ولامتعمداً ، فأول لقطة حسية يلقطها الشاعر ببصره هي المنار يظهر ضوءه ويختفي ، فيدخل الشاعر بهذه اللقطة الحسية الجزئية المحدودة بمكانها وزمانها ، يدخل بها إلى طوية نفسه فيجد أن الضوء المرئى لايغنى عن هداية الفكر شيئاً فإن تراكمت على النفس شبهاتها وأشجانها فموئلها هو لُمَع الأفكار لا لمعات الضياء ؛ فأمامك فى القصيدة صورتان متشابهتان : إحداهما خارجية والأخرى داخلية • فظلمات البحر فى الخارج يقابلها شبهات النفس وأشجانها فى الداخل ، ولمعات المنار فى الخارج يقابلها لُمَع الأفكار فى الداخل ، وانطلاق الضوء على جوانب اليمّ بلا حدود تحدُّه ولا قيود تقيده يقابله انطلاق العقل حرًّا نافذا ... صورتان متشابهتان أما إحداهما فمن الواقع المحدود ، وأما أخراهما فمن المطلق اللامحدود . لكن الصورة الأولى تظل حادثة طبيعية كأية حادثة أخرى فى الطبيعة حتى تسعفها الصورة الثانية فتضفى عليها المعنى :

قطبَ السفين وقِبلةَ الربّانِ
يا ليت نورك نافعٌ وجدانى
يزجى منارُك بالضياء كأنه
أرِقٌ يقلّب مقلتيْ وَلْهانِ
وعلى الخضمِّ مطارحٌ من وَمْضِهِ
تسرى مدلَّهةً بغير عنانِ
كمطارح الأفكار فى لُجج على
لجج من الشبهات والأشجانِ
تخفى وتظهر وهى فى ظلمائها
باب النجاة وموئل الحيران

واللقطة الحسية الثانية التى يلقطها الشاعر ببصره هى الحركة التى تعجُّ بها الميناء من راحلين وقادمين ، فيدخل الشاعر إلى طوية نفسه مرة ثانية ، ليرى صميم الحياة أضداداً متجاورة : فبرٌّ وبحر ، وشرقٌ وغرب ، وراحلٌ وقادم ، ومغتربٌ عن الوطن وعائد ، ولغاتٌ مختلفات وألوان متباينة :

فيها التقى برٌّ وبحرٌ واستوى
شرقٌ وغربٌ ليس يستويانِ
بسطت ذراعيها تودِّع راحلا
عنها وتحفل بالنزيل الدانى
زُمَرٌ توافت للفراق فقاصدٌ
وطناً ، ومغتربٌ عن الأوطان

متجاوري الأجساد مفترقي الهوى
متبايني اللهجـات والألوانِ
فانظرْ إلى تلك الوجوه فإنهـا
شتى ديار جُمِّعت بمـكان

ويعود الشاعر إلى المرئى المحسوس مرة ثالثة ، فيرى الميناء ناتئة بصخرها وسط الموج ، ومرة ثالثة يدخل بالصورة المرئية إلى طوية نفسه ليرى النموذج العقلى فى صورة الحصن الحصين ، أو فى صورة الطود الراسخ أو فى صورة البطل الصنديد الذى لاتنال منه الزوابع والزعازع مهما اشتد بطشها ومكرت بحيلتها ، فلتعنفْ هجمات الأعداء لكن الحصن ثابت ، ولْتهبَّ الريح عاتية لكن الطود راسخ ، وليمكر الماكرون وليخدع الخادعون لكن البطل مطمئن النفس رابط الجأش :

فى فرضةٍ متقاصرٍ عن متنها
موجٌ أشمُّ أجمُّ ليس بوانِ
موجٌ يطيف بها وقد ران الكرى
فيها طوافَ الضيغم الغرثان
ألقت مراسيَها السفائنُ عندها
وتحصَّنت منها بدارِ أمان
فكأن ضوء منارها نار القِرى
لو كان يبعث ميت النيران

واقرأ القصيدة مرة ثانية على ضوء جديد ، اقرأها على أن العقاد يتحدث عن نفسه لاعن الميناء ، تجد شخصية الشاعر قد ارتسمت أمامك بخصائصها المميزة فهذا رجل قوى البناء متين الأخلاق ماضى العزيمة ينهض وسط الشدائد كالطود الأشم تكتنفه فى دنيا الفكر مشكلات فينفذ فيها بشعاع العقل حتى يهتدى ويهدى . فكم من سفينة عقلية جرفها الطوفان فكان لها الجوديَّ الأمين ! وكم من شاردة فى الفكر وكم من واردة أسلست له القياد واطمأنت عنده فى موضع مستقرٍّ آمن ! وكم تتنوع الأفكار والثقافات فى رأس الشاعر ثم تتوحد وتتكامل فى شخصه الفريد ، كما تتنوع الأحياء والأشياء فى الميناء ، ثم تُوحدها معاً وحدةُ الميناء ! ... هكذا ترى الشاعر ينظر إلى الأشياء كما ينظر إليها سائر الناس ؛ لكنه دونهم يجوب بالمرئى فى آفاق الفكر والخيال حتى يجلوه ويجلو نفسه فى آنٍ معاً .

ونسوق مثلا آخر نبين به كيف يختار الشاعر من محسوساته ما يوحى بمعانٍ خالدة ، فاقرأ معى قصيدة « العُقاب الهرم » تجدها مثلا واضحاً لما أسلفناه لك من سِمات العقاد ، فاللقطة الحسية هنا هى عُقاب زالت عنه قوة شبابه فجثم على الأرض عاجزاً عن النهوض والتحويم فى أقطار السماء كما كان يفعل إبّان عنفوانه ، ويتلفت الشاعر حوله فإذا صرصورٌ ناشطٌ بوثباته ، وإذا طائر القطا يصيح ؛ أما شيخ الطيور فقد حطمته السنون ولم يعد له من حياته إلا الحطام ، لكن واعجباً لعينيه الواهنتين ما زالتا ترهبان بغاث الطير فتفرُّ هاربة لاتقوى على مجرد النظر إلى صاحب السطوة حتى بعد أن زالت عنه سطوته .

هذه هى الصورة المرئيـة المحسوسة ، يرسمها الشاعر بتفصيلاتها رسماً يوحى للقارئ أشد إيحاء بالصورة الخالدة المتكررة فى شتى الكائنات وعلى مر العصور : صورة المجـد المخوف المهيب المرهوب الجناب ، تذهب مع الأيام قوته المادية لكن تبقى له آثار الهيبة الماضية يخشع لها الرائى راضياً أو كارهاً ، فانظر إلى آثار معبد قديم زالت عنه قوة العقيدة فهل يسعك أن ترى أطلال المجد ولا تخشع لها ؟ . أو انظر إلى صاحب الجاه القوى ذهب عنه الجاه ، أو إلى الليث حبيساً وراء القضبان ، أو إلى أمة ضعفت بعد قوة ، أو إلى ما شئته من أصحاب الجبروت تذهب عنهم علائم الجبروت كلها وظواهره كلها ، لكن شيئاً عجيباً ملغزاً يظل فيهم باقياً ينتزع احترام الرائى انتزاعاً

وها هى ذى قصيدة « العقاب الهرم » فطالعْ فى هذه القصيدة المنظر المحسوس بتفصيلاته ومقارناته ، ثم تَعَقَّبْ إيحاءه فى نفسك ، فإن وجدت أنك قد انتقلت مع الشاعر من عالم الحس المحدود إلى عالم المطلق اللامحدود ، وإن وجدت شواهد التاريخ وشواهد خبرتك فى الحياة قد تقاطرت إلى ذهنك بفعل الصورة المحسوسة التى طالعتها فى القصيدة فاعلم أنك إزاء شعر عظيم :

يهمُّ ويعييه النهوض فيجثمُ
ويعزم إلا ريشه ليس يعزمُ

لقد رنّق الصرصور وهو على الثرى
مكبٌّ ، وقد صاح القطا وهو أبكم

يلملم حدباء القدامى كأنها
أضالع فى أرماسها تتهشم

ويثقله حمل الجناحين بعد ما
أقلّاه وهو الكاسر المتقحم

جناحين لو طارا لنصّت فدوّمت
شماريخ رضْوَى واستقل يلملم

ويلحظ أقطار السماء كأنه
رجيم على عهد السموات يندم

ويغمض أحياناً : فهل أبصر الردى
مقضًّا عليه أم بماضيه يحلم

إذا أدفأته الشمس أغفَى وربما
توهّمها صيداً له وهو هيثم

لعينيك يا شيخ الطيور مهابة
يفرّ بغاث الطير عنها ويهزم

وما عجزت عنك الغداة وإنما
لكل شباب هيبةٌ حين يهرم

وقفة الشاعر هنا أمام العُقاب المحطم المهدود شبيهة فى جوهرها بوقفة الشاعر القديم أمام الطلول ، فالقالب الشعورى واحد فى الحالتين ، أما مضمون الخبرة الحسية فيختلف باختلاف الخبرة عند الشاعرين ، ووحدة الصورة مع اختلاف المضمون ، تبين أين تكون الصلة بين مراحل الشعر قديمة وحديثه وأين يكون تفرد الشعراء الأفراد .

(٢)

شعر العقاد أقرب شىء إلى فن العمارة والنحت ، فالقصيدة الكبرى من قصائده أقرب إلى هرم الجيزة أو معبد الكرنك أو مسجد السلطان حسن ، منها إلى الزهرة والعصفور وجدول الماء ، القصيدة الكبرى من قصائده أقرب إلى تمثال رمسيس منها إلى الإناء الخزفى الرقيق أو إلى غلالة شفافة من حرير ، فلو عرفت أن مصر قد تميزت فى عالم الفن طوال عصور التاريخ بالنحت والعمارة ، عرفت أن فى شعر العقاد الصلب القوى المتين جانباً يتصل اتصالا مباشراً بجذور الفن الأصيل فى هذا البلد .

القصيدة عند العقاد بناء من الصوّان ، والقلم فى يده هو إزميل النحات ، إنه لا يصوغ قطعة من العجين اللين ، ولا يقيم بناء من الطين الطرى المطواع ، فلا الفكرة عنده قريبة المنال ، ولا المادة سهلة التشكيل . القصيدة عنده هى المسلّة القديمة قُدّتْ من حجر الجرانيت لترسخ فى الأرض وترتفع إلى السماء ، فها هنا العمق والسموق معاً ، إنك لا تلهو بالمسلة، تحركها بين أناملك كما تحرك القصبة النحيلة ، بل تقف إلى جانبها متنبه الحواس ، مرهف الأعصاب ، مشدود العضلات ، رافع الرأس فى طموح . فمن أراد أن يقرأ الشعر وهو ملقى على ظهره فى استرخاء العابث اللاهى ، فليس شعر العقاد شعره ، أما من يدخل ديوان الشعر دخوله معبداً رفيع العمد متين الجدران ، كل شىء فيه يدعو إلى التمهل والتأنى والتأمل ، ويظل يخرج فيه من محراب ليدخل محراباً ، وينتقل فيه من تمثال هنا إلى نقش هناك ، حتى

إذا ما فرغ من تأمُّل أجزائه جزءاً جزءاً ، أدرك فى النهاية أنه معبد واحد تتآزر تفصيلاته وتتعاون نُحُوته ونقوشه ورموزه ؛ أقول إن من أراد قراءة القصيدة من الشعر مثل هذه القراءة فديوان العقاد ديوانه .

واقرأ معى قصيدته « أنس الوجود » — وهى من أولى قصائد الجزء الأول من ديوانه ، تجدك إزاء بناءين ، بناء منهما يضاهى بناء ؛ فالمعبد من ناحية ، والقصيدة من ناحية أخرى ؛ فيهما صلابة ، وفيهما متانة ، وفيهما ثبات ، وفيهما جلال .

« أنس الوجود » معبد قديم بالقرب من أسوان ، وشاعرنا الأسوانى إذ يدنو من هذا الأثر العظيم ، يبدأ بتوجيه الخطاب الى التماثيل المنحوتة فى البناء كأنما هو يبدأ بتحيتّها ، فيقول عنها فى هدوء المتأمل المتعمق إنها هى الصورة الصغرى التى تبلورت فيها حقيقة مصر الكبرى . وأحسب أن الشاعر عندئذ كان يستعرض لنفسه حقائق الوجود الكبرى ؛ كيف تتمثل فى حقائقه الصغرى ، فالذرَّة الصغيرة هى فى تكوينها صورة الكون الكبير فى تكوينه ، والفرد الواحد من الإنسان بجسمه وعقله هو الصورة الصغرى للكون العظيم بمادته وروحه ، وحبّةُ القمح الواحدة هى فى جوهرها شجرة القمح بكل مالها من خصائص ومقومات ، وعلى هذا المنوال نفسه تتمثل مصر الكبرى فى هذه التماثيل الصغرى فحسبك أن تتأمل خصائص هذه التماثيل لتنتهى منهـا إلى خصائص الوطن الكبير ، أو أن تحلل خصائص الوطن الكبير لتعلم منها خصائص هذه التماثيل ، ولكن هذه التماثيل الصغيرة الدالة على أمها الكبرى — مصر — هى صغيرة فى الحيِّز المكانى وحده ، أما من حيث القيمة فهى الآية الكبرى التى لو سئلت مصر : ما آيتك؟ أجابت : آيتى هى هذه التماثيل التى تجمعت فيها الطاقة الفنية كلها ، والطاقة الدينية كلها ، وما أنا إلا دين وفن . ولو تصورنا الوطن الكبير إنساناً واحداً حيا ، كانت هذه التماثيل على جبينه بمثابة الطلَّسم الواقى له من شر المعتدين والحاسدين ، لأنها ليست حجراً وكفى ، ولاهى فنٌّ وكفى ، ولا هى دينٌ وكفى ، بل إن فيها لسحراً تدركه الروح ولا تراه الأبصار :

تماثيلُ مصرٍ أنت صورتَها الصغرى
وطِلَّسْمها الواقى وآيتها الكبرى

إن شاعرنا ما يزال واقفاً أمام التماثيل ، يشخص إليها ببصره ، ثم يسبح سبحات من الفكر والخيال فها هى ذى تماثيل حجرية قُدَّت على صورة البشر أفيكون الأصل خيراً من صورته الحجرية ؟ كلا ، فليس ذلك هو الحق دائماً ، فمعجزة الفن حتى وهو يحاكى الطبيعة هى أن المحاكاة تفوق أصلها ، فهى أغزر معنى وأبقى على الدهر حياة ، فكم من رجل يجىء إلى الحياة ويذهب وكأنه الظل يظهر ويختفى فلا جدوى ولا أثر ، ولا حاضر ولا ماض . أما التمثال الفنى فهو حاضر وماضٍ ، هو صناعة قائمة مشهودة وذكرى تعيد مجد الغابرين ، هو حياة موصولة لا تنقطع ولا تزول :

حياتك أجْدَى من رجال كأنهم
تماثيل لا تحيى الصناعة والذكرى

ويفرغ الشاعر من تحيته هذه ويدور ببصره فى المحيط المكانى كله ، فقد انتحى المعبد من أرض الوطن بقعة قصية كأنه الراهب يلوذ بصومعته البعيدة المنعزلة عن ضجة الحياة الزائلة وصخبها ، فالعزلة المكتفية بذاتها سمة تميز الشخصية الفذة الفريدة المعتدة بكيانها لأنه إذا عزَّ القرين تعذرت الصحبة التى تصون للممتاز امتيازه ، وقد اختار راهبنا — أنس الوجود — ذلك المكان القصى صومعة له ليصمد هناك صمود الجبال المحيطة به : ثم ليحيا مع الشمس فى مكان تكون الشمس فيه أظهر ما تكون وأجلى ماتكون فلا ستار يحجبها هناك عن أبصار أبنائها وعابديها ، فقيظها

هناك يشتد حتى لكأنه سيَّال من النار ينساب على رمال الصحراء انسياباً فيحيلها جمرات ، فليست الشمس هناك كالشمس فى سائر البقاع ، لأنها هناك أفواه البراكين تقذف بحممها شآبيب تقتل قطر الماء فى الهواء قتلا ، وإن تكن هى نفسها التى تحيى قطر الماء بما تحدثه من بخر ومن مطر فى بقاع أخرى ، لذلك كان أبناء أسوان — ومنهم العقاد — هم أبناء الشمس بأوثق معنى للبنوَّة ، استمدوا حياتهم من ضرامها فجاءت أنفسهم حرى من حرِّها :

رعى الله من أسوان داراً سحيقة
وخلَّد فى أرجائها ذلك القصرا
أقام مقام الطود فيها وحوله
جبال على الشطَّين شامخة كِبرا
بعيداً عن الأقران ، منقطعاً بها
فريداً عن العمران ، مستوحشاً قفرا
بأسوان مرصوداً ، وهل يُعبد الضحى
بأظهر منها للضحى كيفا ذرّا ؟
بلاد أدار الله حــول ربوعهـا
نطاقاً وأجْلى عن مطالعها السترا
بنو الشمس أهلوها إذا اشتد قيظها
وجاش على الصحراء فاتَّقدت جمرا
بقُرْص كأفواه البراكين قاذف
شآبيب ما أحيا وما أقتل القطرا
لقد نفثت فينا الحياةَ ضرامُها
فأنفسنا من حرِّها شعلة حرّى

وبهذا البيت الأخير يبدأ الشاعر فى ربط الصلة بين نفسه وهذا المحيط ، فيتحدث بضمير المتكلم جمعاً مشيراً إلى نفسه وإلى أهله من أبناء مصر بعامة وأبناء أسوان بخاصة ، فيقول إنهم نشأوا وتربوا فى نفس المكان الذى تنهض فيه عروش الأسلاف كأنما هى الخطيب يوجه خطاباً إلى الدهر كله من أزله إلى أبده خطاباً لاتشوبه جلبة الأصوات ، إذ هو خطاب المطمئن فى سكينته وكأن تلك العروش القائمة هناك آثار خطوات الزمن تركها على صفحة الرمال سطراً خالداً ينطق قائلا : هنا سار الزمن ، وهنا صنع التاريخ :

درَجْنا بحيث الدارجون عروشهم
قيامٌ تناجى فى سكينتها الدهرا
تلوح على تلك الرمال كأنهـا
خُطى الزمن الوثّاب تاركة إثرا

تلك كانت أولى وقفات الشاعر إزاء معبد أنس الوجود ، وقف والشمس مشتعلة ، والجو ملتهب حول معبد أقيم لعبادة الشمس ؛ وإنك لتقرأ الأسطر الأخيرة من المقطوعة السالفة فتكاد تحس لسعة الحر : شمس ، قيظ ، وقدة ، جمر ، براكين، ضرام ، حر ،حرّى — ثمانية ألفاظ من نار ، حشدت فى ثلاثة أبيات ، فأشاعت فى المقطوعة وهجاً هو الوهج نفسه الذى يغمر المعبد فى ساعات النهار .

لكن اليوم ليس كله نهاراً ، فالنهار يعقبه ليل والشمس يتلوها قمر ، وها هو ذا الشاعر يزور المعبد ليلا والبدر مكتمل ، والدجى فى وقاره ساج :

وليلة زرنا القصر يعلو وقاره
وقارَ الدجى للساجى وقد أطلع البدرا
عبرنا إليه النهر ليـــلا كأننا
عبرنا من الماضى إلى الضفة الأخرى

ومرة أخرى يقف الشاعر مبهوراً أمام هذه المعجزة الفنية التى هى أخلد من الزمن ، ففيها انطوى الزمن وفى جوفها رقد ، وكأن هذا المعبد مقبرته ، ثم كأنه فى الوقت نفسه ؛ بمثابة الرسم الذى يجسد الزمن فى كيان منظور :

قضى نَحْبَه فيه الزمانُ الذى مضى
فكان له رسماً وكان له قبرا

ففى هذا الرسم المجسِّد للزمن ؛ وفى هذا القبر الذى يرقد الزمن فى جوفه ، ترى الماضى قائماً على هيئة شخوص من حجر ، كأنها شخوص آدمية مسَّها ساحر بسحره فتجمدت حجراً ، وهى الآن ترجو أن يجيئها كاهن فيزيل عنها فعل السحر لترتدَّ إلى الحياة فيخفق فيها القلب بعد سكون ، ويمتلئ الصدر بالهواء بعد جمود ، فمحالٌ على غير الله الخالق أن يخلق مثل هذه الشخوص فى دقة صنعها ، فهى إذن من أبناء الماضى المجيد ولو نطقت لحدثتك عن أهلها ، وهى فى صمتها شاهدة على مجدهم وعلاهم ، فكلما رأيت فى البناء حجراً يعتلى حجراً ، أو أزراً يشد أزراً ، وكلما رأيت عمده القائمة فى غمر الماء كأنها العذارى وقفن بقدودهن الجميلة فى الماء ، رأيت آية بعد آية من مجد ذلك الزمان الماضى وأهله ... إننا الآن ننظر مع الشاعر إلى الأحجار والعمد والتماثيل فى ساعات الليل المقمر الندىّ ، فلولا أن الأيدى تمس منها حجراً صلباً لقالت الأعين عنها أنها نديَّة طرية تدبُّ فيها دماء الحياة :

قضى نحبه فيـه الزمان الذى مضى
فكان له رسماً وكان له قـبراً

وأشهدنا منـه شخوصاً كأنهـا
مساحير ترجو كاهناً يبطل السِّحْرا

فيخفق ذاك القلب بعـد سكونه
ويملأ من أهوائه ذلك الصـدرا

ولما رأوها يشبـه الخلق صنعها
تغالَوْا فقالوا الإنس قد مُسِخت صَخرا

لقد أكبروا إلا على الله خلقهـا
فقـالوا برَاها ، ثم أصمتَها قهرا

فسلْهـا تحدِّثك الطلول بأهلهـا
وتخبرك عما سـاء فيهم وما سرّا

وتَحنُو علاهم ما اعتلى حجرٌ بهـا
على حجر أو شدّ أزْرٌ بهـا أزْرا

وما انتصبت فيها السوارى كأنها
قدود العذارى شارفت نَهَراً غَمْرا

صلابٌ على مسّ اليـدين ومسُّها
على العين ما أندى الممسّ وما أطْرَى

إلى هنا قد وقف الشاعر إزاء المعبد وقفتين : إحداهما فى وهج الظهيرة والأخرى فى طراوة الليل ، إحداهما والشمس حارقة والأخرى والبدر طالع ، وهو فى هاتين الوقفتين ينظر إلى المعبد من خارج : إلى أحجاره وتماثيله ومحيطه ، وبقى له أن يدخله : فما أشد التباين بين ظاهره وباطنه ، فنور الشمس الوهاج ، وضوء القمر الحالم ، يقابلهما فى الداخل ظلام لا ينقضى ولا يزول ، كأنه الليل الدامس الذى لا يعرف النهار ، فاعجب لهذه الصوامع التى شيدت لعبادة الضحى ، قد انطوت على هذه الظلمة الدامسة التى تطير فيها الخفافيش طيراناً موصولا ، فقد لبث الظلام يتراكم فى جوفها على مر السنين حتى ازدادت فيها غزارة الظلام ، فواعجباً لأوزيريس — إله الضوء — يغمر بالضياء السهل والجبل ، ثم يترك هـذه الأبراج التى أقيمت من أجله ظلاماً طامساً دامساً ، لكن لا عجب ، فلكل إله — مهما بلغ من إشراقه — جانب مظلم يحول دون انطلاق الفكرَ حراً :

صوامع « أوزيريس » شُيِّدنْ للضحى
وفيهن ليل لا يُماط ولا يُسْرَى

يطير بها الخفّاش ظُهراً ولم يكن
يطير بها الخفاش لو عرف الظُّهرا

ترى ألف عام بعد أخرى ولا ترى
نهـاراً عليهـا آخر الدهر مفترّا

فيا وجه أوزيريس هـلاّ أضأتَها
وأنت تضىء السهل والجبل الوعرا

فما رُفِعَتْ إلا إليك تجلّة
ولا رَفَعَتْ إلا إلى عرشك الشكرا
تراكمَ فيها — يعقب الليلَ مثلُه —
ظلام الليالى لا صباح ولا فجرا
ولستَ ضنيناً بالضياء وإنما
لكل إله ظلمة تحجب الفكرا
وربٌّ إلهٌ بالضياء محجّب
وشمسٍ سماء ؛ عينُ ناظرها حسرى

وللشاعر بعد ذلك تأملات يكمل بها القصيدة . . . .

وبعد ، فإنى أسأل القارئ : كيف كان إحساسك وأنت تقرأ ما قد أسلفته لك من هذه القصيدة ؟ هل أحسست انبثاقة كتغريدة العصفور تنطلق منسابة فى غير ضابط ، أم أحسست جهداً ومعالجة كجهد المثّال وهو ينحت الصخر بأزميله وكجهد البنّاء وهو يقيم بناءه الشامخ ، حجراً على حجر ، وعموداً إلى جانب عمود ؟ قد كان يستطيع العقاد أن يتناول من الصور أسهلها تناولاً وأيسرها تشكيلاً ويلهو بها لَهْوَ الصبيان برمال الشاطئ يبنونها فى سهولة ويهدمونها فى سهولة ، وكان يستطيع — كما يفعل سواه من « أمراء » الشعر — أن يصوغ الخيال على الصورة التى تتفق مع حسن النغم فسواء لديه أأخذ فكرة معينة أم أخذ نقيضها ما دامت الفكرة المأخوذة تحقق له البهرج ودقات الطبل ، لكن العقاد يرغم المادة إرغاماً حتى تستوى له على النحو الذى يريده هو لها ، كما يرغم المثّال قطعة الجرانيت على التشكل بالصورة التى يبتغيها لها ، فهى التى تطاوعه ، وأما هو فلا يطاوعها إلا بالمقدار الذى يبرز طبيعتها وصلابتها .

(٣)

الوقفة أمام الزهرة والعصفور والجدول ، والوقفة أمام الطود والعُقاب والبحر الخضم كلتاهما وقفة جمالية ، لكنهما مع ذلك مختلفتان اختلافاً دعا فلاسفة الفن إلى التفرقة بين الجمال والجلال ، فالحالة الوجدانية التى يثيرها « الجميل » تختلف عن الحالة الوجدانية التى يثيرها « الجليل » . ومن الفوارق القريبة الظاهرة بين ما هو جميل وما هو جليل اختلاف الأبعاد وتفاوت الامتداد وتباين الملمس ، فيغلب أن يكون « الجميل » صغيراً ناعماً منحنى الخطوط متداخل الأجزاء فى إطار نحيل رشيق ، ولا يوحى بأى معنى من معانى القوة والصلابة والعنف ، وأما « الجليل » فيغلب أن يكون ممتد الأبعاد كبير الحجم ناطقاً بمعانى القوة وطول البقاء ، بل إن مجرد امتداد الأبعاد لا يكفى ، ولا بد أن يضاف إليه اتجاه معين ؛ فالامتداد الذى طوله مائة متر على سطح الأرض لا يروع الرائى كما يروعه البعد نفسه وهو قائم إلى أعلى كالبناء المرتفع أو الجبل الشامخ ، والارتفاع بدوره لا يروع كما يروع البعد نفسه نازلا فى عمق عميق ، كالهوّة السحيقة .

ومن هذه الروعة التى نحسها إزاء الأبعاد والأحجام الكبيرة ، تأتى روعتنا من المعانى المطلقة بالقياس إلى شعورنا إزاء المعانى المحددة المقيدة ، فحديثنا عن « الأبدية » و « اللانهاية » و « اللامحدود » كفيل أن يترك فينا أثراً شبيهاً بالأثر الذى تحدثه رؤيتنا للجبل الأشم وللمعبد العظيم وللبحر الطامى .

وليس « الجميل » و « الجليل » بالمتشابهين فيما يتركانه فى النفس من أثر وجدانى ، فالأول من شأنه أن يهز النفس بعاطفة « الحب » أو ما يشبهها فى التأثير فالمحب أميل إلى الحنين والذوبان والفناء فى موضوع حبه ، وأما « الجليل » فيهز النفس بعاطفة «الإعجاب» لا الحب ، وعاطفة الإعجاب مركّب يأتلف من عناصر أولية منها : الهول والروعة والرهبة . والقداسة . وإذا كان حب الشىء الجميل يدفع صاحبه إلى الذوبان والفناء وما يشبه الغيبوبة فالإعجاب بالشىء الجليل يدفع صاحبه إلى كمال الوعى وشدة التنبه وإرهاف الحواس وشعور المرء شعوراً كاملا بوجود نفسه .

« الجميل » يبعث فى النفس لذة مباشرة ، وأما « الجليل » فيبعث فيها لذة عن طريق غير مباشر ، فالنظر إلى امرأة جميلة أو إلى زهرة رقيقة ، يطلق فى النفس دوافعها الحيوية المباشرة ، كدافع الجنس مثلا ، ولذلك كان للأشياء « الجميلة » جاذبية سريعة الأثر ، ولذلك أيضاً كان من السهل على هذه الأشياء الجميلة أن « تلعب » بالخيال لعباً فيه خفة اللعب ونشوته وطلاوته ، وأما « الجليل » فهو — على خلاف ذلك — يلجم الحيوية إلجاماً موقتاً ، فتنصرف هذه الدوافع إلى مسالك أخرى غير المسالك التى تكون فيها الاستجابة غريزية مباشرة ، فوقوفك أمام الطود الشامخ لا يستثير فيك لذة كلذة الجنس مثلا ولكنه يدعوك إلى الوقار والتسامى والإعجاب ، وهاهنا ترى الخيال لا « يلعب » لعب النشوان ، بل يَجِدُّ فى عمله جِدَّ الإرادة المصممة الماضية .

بل إن الوضع الجسدى نفسه ليختلف عند النظر إلى « الجميل » عنه عند النظر إلى « الجليل » : فقف أمام طاقة من الزهر مرة ، ثم قف أمام سلسلة من الجبال العالية مرة ، تجدك فى الحالة الأولى قد مِلْتَ برأسك قليلا ، وأغمضت العين بعض الشئ كأنما أنت فى طريقك إلى استرخاء النعاس ، وفَغَرْتَ فاك قليلا ، وأبطأت التنفس ، ودلّيت ذراعيك مسترخيتين ، وسادك فى الباطن شعور الحنين والذوبان والتهافت ، وقد تنطلق منك آهات خفيفة تعبر بها عن هـذه الحالة ؛ كلها أما فى الحالة الثانية فالأرجح أن يشرئبَّ منك العنق ، ويعتدل الرأس ، ويتوتر العضل ، وتتفتح العين ، ويشتد التنبه ، ويزداد الوعى والصحو ، وتُزَمّ الشفتان ، ويسود شعور بالسمو والقوة .

وأعود إلى شعر العقاد فأقول — بصفة عامة لا على سبيل الحصر الدقيق — إنه أدخلُ فى باب « الجليل » منه فى باب « الجميل » بالمعنى الذى حددناه لهاتين الكلمتين ، ففى هذا الشعر — كما أسلفنا — شموخ الجبـال وصلابة الصّوان وعمق المحيط ، فيه من الحب جناح العزة لا جناح الذلة ، فيه من الشعور صحوه لا نعاسه ، فيه من الإرادة عزمها لا تراخيها وضعفها ، فيه من الإنسان كبرياؤه لا تخاذله وخنوعه ، فيه من الخيال جدُّه لا لعبه ، فيه من الروح أعماقه وذراه — فلا عجب أن يمس ديوانه العابثون فيتركوه قائلين : هذا فلسفة وليس شعراً .

أما بعد فإنى لم أتجاوز بالقارئ بضع صفحات من الجزء الأول من ديوان العقاد — وله من الدواوين عشرة — وإن موعدى مع نفسى ومع القراء لكتابٌ أحلل به هذا الشعر الخالد وهذا الشاعر العظيم .



المحيط الذى يفيض منه النيل

بقلم الدكتور محمد جمال الدين الفندى

ألِف المصريون منذ القِدم أن يروا ينبوع حياة بلادهم الفياض ، ومصدر رخائها الدائم ، يتدفق إليها من الجنوب صيف كل عام ؛ ممثلا فى فيضان النيل الذى يجود علينا بالماء الثمين يسرى فى القنوات والترع كما يسرى الدم فى الشرايين والعروق ، فتحيا الأرض بعد موتها وتدبُّ فيها الحياة .

ويروى لنا التاريخ قصصاً وعبراً مختلفة عن مآسٍ وأهوال ، من غدر النيل فى حالتى الشح والطغيان ؛ ففى الأعوام التى ينخفض فيها الفيضان أو ينقص عن معدّله بدرجة كبيرة ، كان ينتشر الفقر ويعم الكساد أنحاء البلاد كافة ، خصوصاً وأن مصدر الثروة كان ينحصر فى الإنتاج الزراعى .

أما فى الأعوام التى يطغى فيها النيل ويفيض بدرجات هائلة ومناسيب مرتفعة فإنه كان يغرق الأراضى ويهدم الجسور ويتلف المحاصيل حتى تبور !

وتلك قصة يوسف عليه السلام تحدثنا كيف فاض النيل مكتملا سبع سنوات متواليات عمّ فيهنّ الرخاء وعظم الرجاء ، ثم أعقبهن سبع سنوات من الشح والجفاف ، كان فيهن الضنك والبلاء . وفى ذلك يقول القرآن الكريم « وقال المَلِك إنى أرى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يأكُلُهنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ .. »

إلا أننا نحمد الله تعالى ونشكره على أن مثل تلك الكوارث لن يعود ، وذلك بفضل ذلك المشروع الجبار والعمل الضخم الذى قامت به البلاد وهو مشروع السد العالى ، ومن الأهداف التى يرجى أن تتحقق بعد إتمامه :

١ – ضمان توفير الماء اللازم للزراعة فى السنين الشحيحة ، خصوصاً عند زراعة مساحات واسعة من الأرز فى شمالى مصر .

٢ – ضمان وصول المياه بالكميات اللازمة وفى الأوقات المناسبة للزراعات المختلفة .

٣ – تلافى أخطار الفيضانات العالية مهما بلغت .

٤ – تحسين الملاحة فى النهر .

٥ – توليد الكهرباء من مساقط المياه .

٦ – التوسع الزراعى وزيادة الغلات والمحاصيل .

ومن الوجهة العملية يمكن اعتبار تصرُّف رافدى الحبشة ، وهما النيل الأزرق ونهر العطبرة ، مقياساً أو معياراً لكمية الفيضان على وجه التقريب . وقد يحدث أن يتباعد هذا التصرف عن معدّله بمقدار كبير ، فيصعد إلى نحو ١٠٠ الف مليون متر مكعب من الماء فى الموسم الواحد كما حدث عام ١٩١٦ ، أو يهبط إلى نحو ٢٦ ألف مليون متر مكعب فقط كما كان الحال عام ١٩١٣ ، مما يدل على أن العوامل الجوية المسببة لأمطار الحبشة عرضة لتأثيرات طبيعية لو عرفناها لأمكن تقدير الفيضان والتكهن بكمياته قبل حلوله ، وهذا هو بيت القصيد ، وأعظم ما يهم مصر فى هذا الصدد .

وتقع الحبشة فى شرق إفريقية تقريباً ، وعلى كثب منها يوجد البحر الأحمر وخليج عدن ، وفى شمالها البعيد ؛ يقع البحر الأبيض المتوسط ، وفى جنوبها يجثم المحيط الهندى غير بعيد ، وفى غربها النائى يربض المحيط الأطلسى .

وكل هـــذه البقاع مصادر مائية قد تصلح لإمداد الهواء ببخار المـــاء اللازم لهطول أمطار الفيضان على الحبشة . أما أى هذه المصادر هو الذى يجود علينا بكل تلك الكأس اللذيذة التى قيل عنها فيما قيل « إن من شربها مرة عاد إليها مراراً » أو بأغلبها ؟ فهو سؤال ظل يتردد على أذهان كثير من الباحثين الجغرافيين والمتخصصين فى علم طبيعة الجو فى مصر وغير مصر منذ اكتشاف منابع النيل .

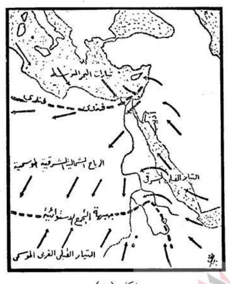
* * *

ولقد وُجد أن البحر الأبيض المتوسط لا يمكن أن يكون مصدراً لأبخرة مياه الفيضان بحال من الأحوال ، وذلك لأن الأهوية المقبلة منه لتغذى الانخفاض الموسمى الرابض على الحبشة وما جاورها خلال الصيف ، يكاد مسارها يقتصر على صحارى المدار اللافحة ، مخترقاً خط الاستواء الحرارى ، مما يسبب ازدياد درجة حرارتها واشتداد جفافها . وتدخل هذه الرياح على أية حال فى نطاق الرياح التجارية (الشمالية الشرقية) . وفى العادة يرسم على خرائط الطقس ، سطح انفصال ، أو جبهة تفصل أهوية البحر المتوسط قبل أن تتوغل فى قلب إفريقية وتكتسب خواص الصحارى عن الأهوية الصحراوية السابق بيانها .

ويعرف هـــذا السطح علمياً منذ أكثر من عشر سنين باسم سطح (فندى) ، كما هو مبين فى شكل (١) الذى يعطى مسارات الرياح ، التى تغذى الانخفاض الجوى الموسمى المسبب لأمطار الفيضان (الانخفاض الجوى هو الجزء من الجو السفلى الذى تتجمع إليه الأهوية وينخفض الضغط عموماً ، ويكون من نتائج تجمع الهواء فى صعيد واحد ، صعوده واشتداد عمليات التكاثف فيه) .

* * *

أما البحر الأحمر فهو بحر ضيق يكاد يكون مقفلا ومنطوياً على نفسه ولا يتعدى تأثير بخار مائه



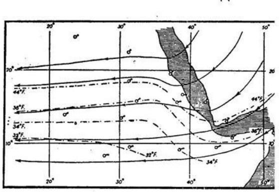
شكل (١)

مسارات الرياح التى تغذى الانخفاض الجوى الموسمى .

عادة المرتفعات التى تجرى على طول شواطئه . ومن وجهة نظر الطبيعة الجوية يكوّن البحر الأحمر مع شواطئه منطقة مناخية مستقلة ، لا تلعب أى دور فى أمطار الحبشة الموسمية . وبذلك يبقى مصدر أبخرة المياه التى تتدفق أثناء الفيضان منحصراً فى المحيط الهندى أو فى المحيط الأطلسى أو فيهما معاً .

وقد سبق أن عزا السير لَيونس مدير المتحف البريطانى سابقاً ، هطول هذه الأمطار فى الصيف إلى تكاثف بخار الماء الذى تحمله الرياح الموسمية الجنوبية الشرقية التى تصل من جنوب المحيط الهندى وتدخل إفريقية عند خط الاستواء ثم تتوغل فيها شمالا ؛ منحرفة إلى تيـــار جنوبى غربى يُغذى السودان والحبشة .

وجاء من — بعد لَيونس هذا — مستر كريج وكان مديراً لإدارة الظواهر الجوية بمصر ،



شكل (٢)

متوسطات خطوط انسياب الهواء ودرجات الحرارة
خلال الصيف على علو أربعة كيلومترات

وخطأ النظرية السابقة ، وقرر أن الأمطار إنما تتسبب عن الرياح الجنوبية الغربية الرطبة التى تهب من المحيط الأطلسى عَبْرَ الكنغو ، فتخترق إفريقية فى طريقها إلى السودان فالحبشة .

وعزز كريج رأيه هذا بأدلة وافق عليها بعض علماء الرصد الجوى فى ذلك الوقت مثل شو وجلبرت ووكر .

وفى عام ١٩٣٢ وضع الدكتور بروكس (المعروف فى الدراسات الطبيعية) خريطة فريدة لمسالك الهواء على إفريقية ، وأكد أن تيار كريج ، أو تيار المحيط الأطلسى الذى يُقبل من الجنوب ، هو مصدر أبخرة مياه الفيضان . كما بيّن أن التيار الآتى من المحيط الهندى لا يتعدى مجراه على إفريقية خط عرض ٥ شمالا ، أى أنه لا يُغذّى هضبة الحبشة بحالٍ من الأحوال .

* * *

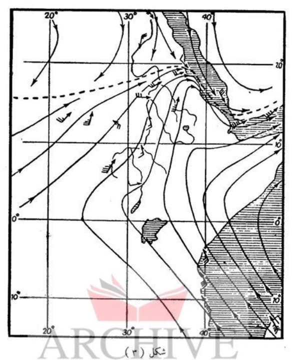
كل هذه النظريات كانت نتيجة دراسات علمية مستفيضة ، إلا إنها كانت تقتصر فى صَوْغها على سلسلة من الأرصاد الجوية التى تؤخذ على سطح الأرض ، ولم تكن طبقات الجو العُلوى قد دُرست بعد ، وهى الطبقات التى تحدث فيها بالفعل عواصف الرعد والمطر الذى ينجم عنه الفيضان ، فقد ثبت علمياً عن طريق الرصد بصفة قاطعة أن أغلب تلك العواصف إنما تتولد فى الطبقات العليا التى تمتد من نحو كيلو متر إلى عشرة كيلو مترات فوق السطح .

* * *

ولما نشبت الحرب العالمية الثانية وأنشئت شبكةٌ من محطات الرصد الجوى فى كثير من بلاد إفريقية أمدّتنا هـذه الشبكة بحصيلة رائعة من عناصر الجو العلوى ، وذلك إما بوساطة الطائرات أو الراديوسون أو حتى بواسطة البالون الطائر . وساعد تحليل هذه الأرصاد كثيراً ، على وضع حل نهائى لهذه المسألة العلمية الهامة ، كما فتح الباب على مصراعيه لأبحاث عديدة ، أنجز منها صاحب هذا المقال عدة مواضيع مثل : « الأمطار التى تسبب فيضـان النيل » ، واستحدثت طريقةٌ لرسم خرائط الجو العلوى قِوامُها رسم خطوط انسياب الهواء ، التى دلت على أن دورة الهواء فى تلك الأرجاء دورة « شرقية » ، أى أن الهواء يقبل من الشرق على النحو الممثل فى شكل (٢)، وهو إما أن يأتى من الشمال الشرقى فى أيام الجفاف أو من الجنوب الشرقى فى الأيام المطيرة ؛ فكُتَلُ الهواء الجنوبى الشرقى تمتاز ببرودتها وازدياد رطوبتها ، مما يولد حالات عدم استقرار الجو العلوى ، أو حتى الجو عموماً .

* * *

مجمل القول أن أبخرة مياه الأمطار التى تسبب فيضان النيل إنما تجلبها طبقاتٌ سميكة من الرياح الموسمية ، تقبل من جنوب المحيط الهندى . ثم تعبر خطَّ الاستواء بعد أن تقطع آلاف الكيلومترات فوق ذلك المحيط ، وتتوغل فى إفريقية ، وتتنحى



شكل (٣)
خطوط انسياب الهواء فى الأيام المطيرة ، على علو ١٠٠٠ متر من السطح

بعض مساراتها تبعاً لدوران الأرض حول محورها، فتبدو فى الطبقات السطحية فور عبورها خط الاستواء كرياح جنوبية أو جنوبية غربية .

ونظراً لتشبُّع هذه الرياح ببخار الماء خلال طبقات سميكة تكثر فيها حالات عدم الاستقرار الجوى التى تُوَلِّد عواصف الرعد والمطر على اختلاف أنواعها وتباين صورها .

وقد تمتد هذه التيارات فى زحفها شمالا تحت عوامل جوية خاصة حتى تصل جنوبَ مصر . ويحدث ذلك أحياناً فى شهرى يوليه وأغسطس ، وعندها تعم الأمطار جنوب الوادى ، ويعمُّ الرخاء جميعَ بلاد السودان والحبشة . وقد تكفى عاصفة واحدة من هذا النوع لرفع منسوب النيل بمقدار ملحوظ فى الموسم الواحد .

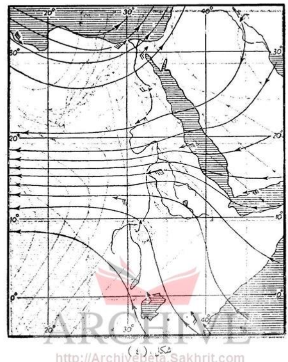
وهكذا وضح أخيراً أن النيل إنما يفيض من تكاثف أبخرة مياه المحيط الهندى ، تلك الأبخرة التى يحملها التيار الجنوبى الشرقى الموسمى أو الشرقى تجاوُزاً .

ويعطى شكل (٣) خطوط انسياب الهواء كما ترصَد فى الأيام المطيرة على علو كيلو متر واحد من السطح .

أما شكل (٤) فهو يبين ما يلازم ذلك من تيارات علوية جنوبية شرقية تقبل من المحيط الهندى أيضاً كما سبق أن ذكرنا [١] .

---

(١) نشرت هذه الأشكال كلها فى بحث باسم :
Forecasting the Summer Weather of the Sudan and the Rains that lead to the Nile Floods; by M. G. El-Fandy; Quart J., Ray. Met. Soc., London, No. 326, 1949.



شكل (٤)

خطوط انسياب الهواء العلوى فى الأيام المطيرة .

وفى السنين الأخيرة ثبت بالرصد المتواصل وجود حزام لتيار هوائى دافق من الرياح الشرقية (فى صورة نهر علوى سريع الجريان) يغلف المناطق الحارة على أبعاد تزيد على عشرة كيلومترات ، وأطلق على هذا التيار الدافق اسم « الشرقيات العليا الدافقة » أو « الإيسترلى جيت » . وهو يلعب دوراً هاماً فى تولد عواصف الهطول الموسمى فى المناطق الحارة ، مثل الهند والحبشة ،

وأضاف هذا الكشف برهاناً جديداً على أن المحيط الهندى هو أساس أمطار الفيضان كما قدمنا ، وهذه على أية حال خطوة هامة ولازمة لرجال الطبيعة الجوية خصوصاً عند الشروع فى محاولاتهم لإعداد تنبوءات طويلة المدى عن فترة الفيضان ومنسوبه ، أو حتى عند محاولة استمطار السماء صناعياً فيما بعد فى تلك الأرجاء .



المسلمون وتراثهم في يوغوسلافيا

بقلم الدكتور عبد الرحمن زكي

دخل الإسلام البلاد التي تألفت منها جمهورية يوغوسلافيا[1] بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨) فيما بين أعوام ١٠٨٠ و ١٢٥٠ م ، ولكن جاء الانتشار الباهر للدين الحنيف في أعقاب معركتي تشرنو عام ١٣٧١م وكوسوڤو عام ١٣٨٩م ، ثم أقبل الفتح العثماني الكامل في عام ١٤٥٩م الذي أعقبه وصول عدد كبير من القبائل التركية الرحل ، وإنشاء المحلات العسكرية والحاميات المؤلفة من رجال الفرق الحربية الذين استوطنوا البلاد ، ولا سيما في بلغراد وسراييڤو وموستار وبانيالوكا .. الخ .

اعتنق الإسلام كثير من فلاحي البوسنه ، كما أسلمت طائفة كبيرة من الإقطاعيين الكروات والصرب المسيحين فيما بين أعوام ١٤٦٣م و١٥٢٢م ، وتألفت من هؤلاء طبقة البكوات الذين كانوا يخضعون للوالي التركي في تراڤنيك أو بانيالوكا . وقد عرف أفرادها بالفروسية والشجاعة والحمية الإسلامية والدفاع عن العقيدة ، وبرز منهم علماء وحكام ووزراء ، منهم محمد سوقوللي الوزير الخطير فيما بين أعوام ١٥٦٥م و ١٥٧٩م .

وكانت أهم العناصر التي اعتنقت الإسلام في تلك البلاد :

١ — الصرب والكروات ؛ الذين تجمعوا في بوسنه وهرسك ونوڤي بازار وبييلوبولجي .

٢ — الألبان ؛ فيما بين بروكوبولچي ودياكوفتشا وحول موناستر (موستار) .

٣ — الأهالي ؛ الذين كانوا يقطنون الشاطئ الشرقي لنهر ڤاردار وفي سكوبيي .

ويصل تعداد مسلمي يوغوسلافيا اليوم إلى ما يقرب من المليونين ؛ وذلك من مجموع عدد السكان الذي يبلغ حوالي ١٧,٥٠٠,٠٠٠ نسمة . ويقيم السواد الأكبر من المسلمين في بوسنه وهرسك وفي مقدونية . ومسلمو مقدونيـــة يمتون إلى الأتراك أو الألبان بصلة ، وهم يتكلمون التركية أو الألبانية ، على عكس مسلمي بوسنه الذين ينحدرون من سلالة الصرب والكروات .

وهناك جماعات من المسلمين منتشرة في جمهوريات يوغوسلافيا الشمالية : سلوڤونيا وكرواتيا . ويعيش في الأخيرة حوالي عشرة آلاف من المسلمين ، معظمهم في مدينة زغرب ، وتشرف فيها لجنة الأوقاف على حياة المسلمين الكرواتيين . ومركز الحياة الإسلامية في المدينة هو الجامع .

ويعيش في دوبروفنيك المطلة على البحر الإدرياتيكي جماعة إسلامية صغيرة .

● الدين في الدستور اليوغوسلافي :

حدد دستور عام ١٩٤٦ الوضع الشرعي لكل جماعة دينية كالآتي :

المادة ٢١ — تنص على أن كل المواطنين في الجمهورية متساوون أمام القانون ويتمتعون بحقوق متساوية بصرف النظر عن عناصرهم وجنسهم وعقائدهم .

(١) تشتمل تلك البلاد على الصرب والجبل الأسود والبوسنه وهرسك وبعض أنحاء مقدونية .. الخ . وكانت تابعة للدولة العثمانية ثم سلخت عنها فيما بين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين .

المادة ٢٥ – تضمن حرية الضمير والعقيدة الدينية ، وفصل الكنيسة والمسجد عن الدولة .

المادة ٢٦ – يخضع الزواج والأسرة لحماية الدولة ، التى تنظم العلاقات الشرعية للزواج والأسرة ، ولا قيمة للزواج إلا إذا عقد أمام أجهزة الدولة المختصة وللمواطنين أن يقوموا بالمراسيم الدينية بعد عقد الزواج ، ويفصل قضاء الشعب فى كل نزاع يقع بين الأزواج .

المادة ٣٨ – تحدد هذه المادة فصل المدرسة عن الكنيسة ، فالتعليم الدينى مسألة خاصة بالأفراد ولهم الحرية فى أن يتخذوا موقفاً إيجابياً أو سلبياً تجاهها .

ولكن قانون العقوبات الصادر فى عام ١٩٥١ يضمن الحرية الكاملة للعقائد الدينية ، وتنص المادة ٣٣٣ منه على توقيع عقوبات على كل من يمنع أو يحول دون إقامة الشعائر الدينية لطائفة ما .

وتدفع الدولة إعانات مالية مختلفة للهيئات الدينية . ويخص المسلمين منها ١٩ مليون دينار سنوياً ، كما يطبّق قانون التأمين الاجتماعى على رجال الدين (أى القسس وموظفى الكنائس وعلماء المساجد) وعائلاتهم فى حالة المرض أو العجز ، ولأسرهم الحق فى المعاشات والمعونة المادية للأطفال .

وللمسلمين دستورهم الذى ينظم أحوالهم الدينية ، وقد وافقوا عليه فى ١٦ أغسطس سنة ١٩٤٧ ، وينص على أن المجلس الأعلى للوقف هو الهيئة العليا المشرفة على جماعة المسلمين ، وأن المجلس ورئيس العلماء – ومقرّه فى سراييفو – هما الأجهزة العليا لجماعة المسلمين فى يوغوسلافيا . وتقوم فى الجمهوريات الشعبية المختلفة جمعيات ؛ ومجالس للعلماء ؛ ومفتى لكل جمهورية ؛ ولجان فرعية لكل حى .

ويختار المسلمون أعضاء المجلس الأعلى للوقف وفقاً لنظام ديموقراطى ، ولا بد أن يكون ثلث أعضائه على الأقل من المتخصصين فى دراسة الدين . وقد ساعدت المجالس التى أنشأها المسلمون فى البوسنه والهرسك وفى الجبل الأسود ؛ كما ساعد رؤساؤها الدينيون ، الدولة على تطبيق قانون حظر الحجاب .

وتربط هذه المجالس بالجمعيات الدينية الأخرى روابط متينة .

وتعتبر سراييفو عاصمة المسلمين فى يوغوسلافيا . وهى زاخرة بالآثار الإسلامية من مساجد ومدارس ووكالات وأسبلة .. إلى غير ذلك ، وتتمتع بموقع طبيعى خلاّب .

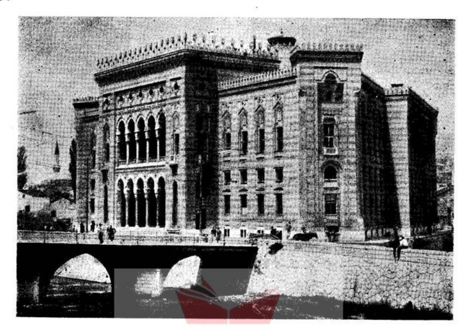
ومن بين الـ ٢٧٠ نائباً فى الجمعية الوطنية لجمهورية البوسنه والهرسك يوجد ٨٥ مسلماً . وهناك ٢٧ نائباً مسلماً من البوسنه والهرسك فى البرلمان الفيدرالى .

وقد تبوّأت المرأة المسلمة مركزاً مرموقاً فى المجتمع اليوغوسلافى ؛ ففى الجمعية الوطنية نائبات مسلمات فى مقدمتهن « سنية بيلافدتشيش » وقد بدأت حياتها عاملة فى مصنع جوارب فى « سراييفو » وأظهرت مقدرة وتفوّقاً ، واستحقت نوط العمل مرتين ، وانتخبت نائبة فى البرلمان عام ١٩٥٠ م. وهناك شفيقة رايد تشيك و علية سايكا و رضية كافيدتشيك وغيرهن . وتشغل نادية هادزيتش منصب قاضية فى محكمة أول درجة . كما تزاول النساء المسلمات مهن التدريس والطب والهندسة .. وغير ذلك .

وقد أقر المجلس الأعلى للأوقاف فى جلسته المنعقدة فى ١٣ يوليو عام ١٩٥٩ م بسراييفو دستور الطائفة الإسلامية فى يوغوسلافيا . وهذا الدستور هو القانون الأساسى الذى يقوم عليه تنظيم الحياة الدينية للمسلمين فى الجمهوريات التى يسكنها المسلمون ، مع مواطنيهم من أتباع سائر الأديان الأخرى .

ويحدد هذا الدستور الهيئات الدينية الإسلامية واختصاصاتها ، ويعين الأساليب التى من شأنها حماية التعاليم والمبادئ الإسلامية ، والمحافظة عليها وتقويتها ، وما يتعلق بإدارة الأوقاف والمؤسسات الإسلامية وغير ذلك من الأحكام[1] .

(١) نشر هذا الدستور فى المجلة الإسلامية (غلاسنيق) التى تصدرها الرئاسة الدينية الإسلامية فى سراييفو . عدد شهر ديسمبر ١٩٥٩ .



دار البلدية بسراييفو ، وهى مشيدة على الطراز العربى ، وبها دار الكتب

وتعتبر مدينة سراييفو المركز الروحى للمسلمين فى يوغوسلافيا بأسرها . وفيها أهم المكتبات الإسلامية فى البلاد ، أولها مكتبة الغازى خسرو بك وثانيها مكتبة المعهد الشرقى .

وفى هذا المعهد طائفة من العلماء الذين تفخر بهم البلاد . منهم خبراء فى اللغات العربيــة والتركية والفارسية ، وفى التاريخ الإسلامى ، وفى الآثار الإسلامية . وقد قابلنا منهم أثناء زيارتنا سراييفو فى صيف عام ١٩٥٩ م السيد حافظ عمر موشيتس الذى يتحدث العربية بطلاقة والأستاذ الجليل حاجى بكيج حامد المؤرخ الإسلامى ، والدكتور توفيق موفتيش الذى يقوم بعمل قاموس عربى — يوغوسلافى والأستاذ محمد مويتيش وهو يقوم اليوم بتدريس اللغة اليوغوسلافية فى معهد الألسن بالقاهرة .

وقد التقينا فى مكتبة خسروبك بالسيد زفو بيشلج عضو مجلس العلماء بالجمهورية والأستاذ قاسم دوبرجا من أمناء المكتبة وقد تلقى علومه بالأزهر الشريف ، والسيد الهادى مصطفى سيبا نائب رئيس مجلس العلماء والشيخ محمد باستيش .

ويمتلك بعض الأفراد مكتبات خاصة تضم محتوياتها المخطوطات العربية والكتب ، ونذكر من بين هؤلاء السيد عثمان أفندى صقولوفيتش ، ويقصد مكتبته كل باحث فى حقل الحضارة الإسلامية .

وتزخر المدن فى جمهوريتى بوسنه وهرسك ومقدونية بالمساجد والمدارس الدينية ، ففى مدينة بريشتينا مدرسة إسلامية ومدة الدراسة فيها أربع سنوات ، ويعين خريجوها أئمة فى مساجد الجزء الجنوبى لجمهورية الصرب وفى ، تلك المدرسة مساكن

للطلبة . وهناك مدرسة لتعليم الدين الإسلامى فى سكوبى عاصمة مقدونية ؛ ولا تخلو بلدة أو قرية فى بوسنه وهرسك من مسجد ، وقد شيد عدد كبير منها فى السنوات الأخيرة .

● رئيس العلماء

يشغل الحاج سليمان أفندى كيمورا منصب رئيس العلماء المسلمين فى يوغوسلافيا منذ تولاه فى أعقاب اعتزال الحاج إبراهيم فيتش لسبب شيخوخته ومرضه

والحاج سليمان هو ابن المرحوم الحاج إبراهيم أغا . ولد فى مدينة سراييفو عام ١٩٠٨ م من أسرة قديمة ، برز من أعضائها كثير فى ميادين العلم ، منهم الشيخ سيف الدين أفندى كيمورا المستشرق وعالم الدين .

بدأ الحاج سليمان حياته المدرسية فى المكتب (المدرسة الدينية الابتدائية) وهى المدرسة الإعدادية للمسلمين . ثم درس فى مدرسة غازى خسرو بك وهى الكلية الإسلامية ، وأظهر نبوغاً فى فهمه لأحكام الشريعة الإسلامية ، فقبل فى معهد الشريعة الإسلامية فى سراييفو ، وكانت تعد فى ذلك الوقت أعلى معاهد الشريعة الإسلامية فى البلاد . ونال إجازتها فى عام ١٩٣٠ وتخصص فى الإفتاء الشرعى .

بدأ حياته فى ممارسة الوعظ والقضاء الشرعى . واقترن ذلك بجهاد عنيف لمحو الأمية ، والقضاء على التقاليد الضارة ، وعرف ببحوثه الدينية والتهذيبية فى صحيفة « جلازينيك » ، وكوفئ على نشاطه بتعيينه سكرتيراً لمكتب الإفتاء فى مدينة « موستار » كما شغل منصب أستاذ التعليم الدينى فى مدرسة « موستار » العليا وكلية المعلمين .

وتقلب فى مناصب عديدة إلى أن عين فى سنة ١٩٤٩م مديراً لمعهد الغازى خسرو بك فى سراييفو . وقد عمل طوال هذه المدة للنهوض بهذا المعهد إلى المستوى الذى يمكنه من تأدية مهمته الجليلة . حتى أصبح خريجو هذا المعهد محل تقدير المواطنين .

وفى عام ١٩٥٠ أنشئت الجمعية العلمية فى جمهورية البوسنه والهرسك وتعد أحسن وأنشط جمعية من نوعها فى يوغوسلافيا ، واختير الحاج سليمان سكرتيراً لها ؛ قد أتاح له هذا العمل إظهار نشاط علمى بارز ، فوضع كتاباً عن « دراسة قصيرة فى الوعظ » ، وترجم من العربية مع إبراهيم أفندى أمشيروفيتش كتاب « ياسينى شريف » أى مقتطفات من القرآن — وطبعت الجمعية العلمية ثلاثين ألف نسخة من كل كتاب . وقد أفاد الكتابان فى تنوير الشباب الإسلامى والأسر الإسلامية لاحتوائهما على المبادئ الأساسية للقرآن الكريم .

وتنشر هذه الجمعية بين حين وآخر تقاويم إسلامية تحوى عبارات إسلامية وإرشادات مفيدة ، وتخصص أرباحها لتحسين حال المساجد .

ويجمع السيد الحاج إلى أعباء منصبه عضوية مجلس الأوقاف الأعلى فى الجمهورية الاتحادية وقد قابلنا سيادته فى مكتبه بسراييفو فى يوليو ١٩٥٩م .

وقد زار الحاج سليمان كيمورا القاهرة فى فبراير عام ١٩٥٨ على رأس وفد يوغوسلافى ، وأقام فى الإقليم الجنوبى للجمهورية العربية المتحدة زهاء عشرة أيام ، وقد استقبل الوفد الرئيس جمال عبد الناصر ووزير الأوقاف والسيد الشيخ عبد الرحمن تاج شيخ الأزهر .

وقد صرح الحاج سليمان عقب مقابلته للرئيس جمال عبد الناصر بقوله :

إن الغبطة تغمرنى لزيارة وفد الجامعة الإسلامية اليوغوسلافية لمصر ، فى هذه الأيام التى وضع فيها المصريون والسوريون الحجر الأساسى للجمهورية العربية المتحدة ، برئاسة الرئيس جمال عبد الناصر . ولقد شعرنا بالسرور العظيم لأنه قد أتيحت لنا الفرصة لمشاركة الشعب العربى أفراحه التى تبدو مظاهرها فى كل أنحاء القاهرة وسائر بلاد الجمهورية العربية .

● فريضة الحج :

ويؤدى مسلمو يوغوسلافيا فريضة الحج بانتظام ، ففى عام ١٩٥٩ سافر حوالى ٣٥ من المسلمين ، وقد قصدوا القاهرة حيث حصلوا على تأشيرات السفر من السفارة السعودية

● الآثار الإسلامية

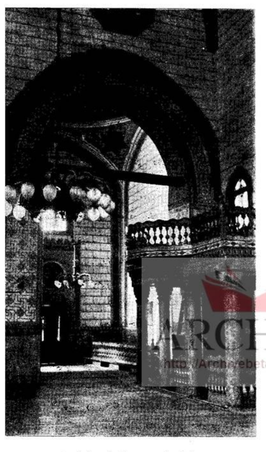
تمثل العمائر الإسلامية جانباً كبيراً من التراث القومى فى يوغوسلافيا ، ففى البلاد ثروة رائعة من المساجد والمدارس والأسبلة ، ولا سيما فى سراييفو وسكوبيى وموستار .. الخ . ففى البلاد طائفة طيبة من العمائر والنافورات ، شيد غالبيتها فى العصر العثمانى . ومن حسن الحظ ، أن معاهد حفظ الآثار الثقافية تعنى دواماً بتجديدها وصيانتها وترميمها ؛ فتبدو روعتها وجمالها وتجتذب اهتمام أهل البلاد والسياح على السواء .

ذكر « أولياشلبى » الرحالة التركى الذى زار بلغراد فى منتصف القرن السابع عشر ، أنه كان فيها فى ذلك الحين مائة وستون قصراً كبيراً ومائتان وسبعون مسجداً ، عدا الخانات والدور ، ولا نجد فيها اليوم سوى مسجدين هما جامع البيرقلى (القرن السابع عشر) وزاوية صغيرة .

وكان فى مقاطعة بوسنه وهرسك وحدها قبل الحرب العالمية الثانية زهاء ١١٧٠ مسجداً .

وتنفرد سراييفو وحدها بسبعة وثمانين مسجداً ، عدا أبراج الساعات الدقاقة التى لا يزال بعضها يرسل رنينه تبعاً للتوقيت العربى .

وسنعنى بذكر أروع الآثار الإسلامية فى إقليم بوسنه وهرسك بادئين بما يوجد فى سراييفو عاصمته ، ونلاحظ أن طائفة كبيرة منها تنسب إلى منشئها الغازى خسرو بك أحد ولاة العثمانيين على بوسنه وقد عاش فى سراييفو إلى أن توفى عام ٩٤٨ هـ (١٥٤١ — ١٥٤٢) ودفن فى المسجد الذى شيده عام ٩٣٧ هـ (١٥٣٠) .



داخل جامع خسرو بك فى سراييفو

وقد اشتهر خسرو بغزواته الكثيرة للبلاد التى على حدود تركيا وبخاصة بوسنة ، وابتنى علاوة على المسجد المذكور مدرسة مقابلة له ، كما شيد حمامات للرجال والنساء وسوقاً (بزستان) به تسعون حانوتاً مسقوفة . وفصلت هذه المنشآت فى وثيقة الوقف بتاريخ عام ٩٣٨ هـ (١٥٣١) . وبلغ ما تركه من نقد وآنية ذهبية وفضية وجواهر ما زنته ثلاثة ملايين درهم ، وقد خلف « خسرو بك » فى قلوب أهل البوسنة ذكرى خالدة باقية إلى اليوم .

ولم يكن الغازى خسرو بك أول من أنشأ المبانى الإسلامية فى سراييفو ، فقد سبقه فى هذا المضمار بعد أن فتح الأتراك تلك المدينة (١٤٣٦) الغازى إسحاق بك حاكم الأقاليم الغربية (١٤٤٠ — ١٤٦٣) ، وكان قد شيد مسجداً (١٤٥٧) على الشاطئ الأيسر لنهر ميلياكا ، يعرف اليوم بمسجد القيصر وكان اسمه فيما مضى مسجد السلطان محمد الثانى ، وألحق به الحمامات الشعبية ، كما بنى قنطرة على ذلك النهر ، ومستشفى ، ودار إقامة للمسافرين .

● منشآت الغازى خسرو بك :

وأولها مسجد الغازى خسرو بك الذى يقع فى قلب سراييفو ، شيده عام ١٥٣٠م ويعبّر طرازه عن أروع الأساليب المعمارية ، ليس فى سراييفو وحدها ، بل فى بوسنه وهرسك . . . لم يصب البناء الأصلى أى تغيير فقد صمد أمام الأحداث التى مرت بالبلاد ، يشعر زائره وهو فى صحنه أنه قد انتقل إلى إحدى المدن العثمانية فى آسيا الصغرى . تروعك دعاماته الحجرية الضخمة ، وقبابه الكبيرة والصغيرة ، ومحرابه ومنبره الأنيق ، وتربيعاته القيشانية ، التى تغطى جدرانه فى الداخل . . . وتلك كان قد أصابها الحريق فى عام ١٨٧٩م ثم أصلحت عام ١٨٨٦م .

وتقع على مقربة من المسجد مقبرة «خسرو بك» ، تعلوها قبة ينسجم حجمها مع البناء ، وتجاورها مقبرة صغيرة ، دفن فيها مراد بك تارديتش صديق الغازى ، وكان «سنجقاً» لإقليم بوتزيجا (سلافونيا) عام ١٥٤٩م وقاد معارك كثيرة ضد البنادقة والنمسويين .

وتقع فى الركن الشمالى الشرقى لصحن المسجد ، مدرسة خسرو بك وقد بناها لتعليم الأطفال قواعد الدين الحنيف ، شيدها عام ١٥٣٠م ، ثم أصابها الحريق ١٨٤١م وأصلحت فيما بعد ، وتستعمل اليوم مكاتب للقائمين بأمر المسجد . وتقوم نافورة جميلة فى الصحن ، يحيط بها عدة عمد من الرخام وتعلوها قبة طريفة ، تستمد الماء من عين تقع على بعد ستة كيلومترات من سراييفو . ويتصل بحائط المسجد الغربى الميضأة التى تزوّد بالماء الدافئ فى خلال الشتاء . وكان توقيت الصلاة يعتمد على مزولة ، شيّد لها برج فى الركن الشمالى الغربى من صحن المسجد . وكان بناؤه فى عام ١٨٥٩م من ريع الأوقاف .

وهناك المعهد الدينى الكبير وهو مفخرة خسرو بك فى تلك البلاد ، ويعرف فيها باسم كورشومليجا ، شيد عام ١٥٣٧م ذكرى للسلطانة سلجوكا والدة خسرو بك وابنة السلطان بايزيد الثانى ، ويمتاز البناء الجليل ببابه ذى المقرنصات والمدليات الجميلة . له فناء فسيح تطل عليه البوائك وتتوسطه نافورة صغيرة وتحيط قاعات الدراسة بهذا الفناء الذى تستمد منه الضوء .

* * *

ونذكر من مبانى الغازى ، عمارته الكبيرة التى تقوم فى شارع «مجليستى» وتنسب إلى العصر الذى بنى فيه المسجد ، وتضم هذه العمارة مساكن للإقامة ، يلجأ إليها الغرباء والمسافرون الفقراء ؛ ويتناولون فيها الطعام لمدة ثلاثة أيام بدون مقابل ، كما أن رجالها يقدمون العون للمساكين . وكان بها مخبز لا يزال موجوداً ، ومطبخ يحتوى اليوم على أوانى الطهى وأدوات الطعام التى استخدمت فى الأيام السالفة . ومسكن للمدير الذى يشرف على العمارة ؛ ومخزن للغلال . وقد ألغيت «المسافرخانة» عام ١٨٨٦ .

وشيد الغازى الحمامات العامة التى امتازت بنظافتها وقد خصص قسم منها للسيدات .

ولم ينس «الغازى خسرو» أن يؤسس دار كتب فى سراييفو ، فقد نهض بإنشاء أول مؤسسة من نوعها فى البلاد وكان ذلك عام ١٥٣٧م وتعرف إلى اليوم باسم

كتبخانة «الغازى خسرو بك» ولا يقصر استخدامها على طلبة العلوم الدينية الإسلامية، بل يقصدها المؤرخون؛ والأدباء؛ ليفيدوا من أسفارها ومخطوطاتها النفيسة وهى بالتركية؛ والعربية؛ والفارسية، ويهدى إليها الأفراد ما شاءوا من الكتب، كما ضمت إليها بعض مكتبات المساجد؛ ومكتبات المدن الصغيرة، ويقدر عدد المخطوطات فى المكتبة بحوالى أربعة آلاف، علاوة على ثلاثة آلاف وثيقة تركية ومئات الفتاوى الدينية والفرمانات. ويصل إلى المكتبة سيل لا ينقطع من المطبوعات الحديثة؛ من الكتب والمجلات الدينية؛ والعربية والتركية.

وتضم تلك المكتبة طائفة من الكتابات التى كتبها مشاهير الخطاطين المسلمين فى يوغوسلافيا.

وهكذا نستطيع أن نشاهد آثار «خسرو بك» فى سراييفو، فإليه يعود الفضل فى تزيينها وتجميلها بالعمائر الجليلة؛ التى تنهض اليوم دليلا واضحاً على ما اتصف به المسلمون فى تلك البلاد من ذوق رفيع وحب للفن الجميل.

* * *

تلك هى أهم منشآت «خسرو» بك فى سراييفو، وإلى جانبها تقوم طائفة من المساجد نذكر منها:

مسجد «على باشا» الذى ينهض فى شارع ماريشال تيتو، وهو نموذج طيب للمساجد ذوات القباب. أمر ببنائه «على باشا» الذى كان حاكماً لولاية بوسنه وهرسك وقد أقيم بعد وفاته عام ١٥٦٠م، وهو يمتاز بصغر حجمه ولكنه ينفرد بتصميمه المعمارى الجميل؛ وبتناسق نسبه، وهو يوضح أسلوب المساجد فى منتصف القرن السادس عشر، كمسجد «الخوجة دوراك» المعاصر، والذى يشبهه فى سماته وتصميمه، وقد أصاب الحريق قبته الخشبية عام ١٦٩٧م وناله بعض الدمار؛ ولكن جُدِّد بناؤه بعد ذلك. ويعرف هذا المسجد باسم باشكارشيسكا أى الذى يتوسط السوق.

ويعلو حى السوق مسجد الشكرجى الحاج «مصطفى مصلح الدين»، وبالقرب من شارع «كوفاتشى»، شيد عام ١٥٢٦م، ويعتبر مسجده من أقدم المساجد ذات القباب فى سراييفو، ولا ينافسه سوى المسجد الذى ينهض فى شارع إسكندرية، وبانيه «اسكندر باشيك» عام ١٥١٧.

كما نذكر أيضاً مسجد الحاج «حسن البوظجى» الذى بنى عام ١٥٥٥م، ويقال إنه كان من بائعى الحلوى المثلجة.

ويقابلنا بعد ذلك مسجد «الفرحجية» (١٥٦٢م) ومدرسته الصغيرة المجاورة له ونافورته اللطيفة... ويختفى بناء المسجد اليوم خلف فندق أوروبا؛ فى طريق ضيق؛ ومع ذلك فإنه يحتفظ بجماله وأناقته وزخارفه الداخلية وأعمدته التى تحمل قبابه الصغيرة.

وتتناثر مساجد سراييفو فى أحيائها القديمة؛ وتؤلف مع دورها الصغيرة انسجاماً فتاناً لا نجد له نظيراً فى أية مدينة أووربية إذا استثنينا استانبول.

وهناك مسجد المغربية؛ وهو فى حى مارين دفور، وقد شيده الشيخ «المغربى» فى حوالى منتصف القرن السادس عشر، وأعيد بناؤه عام ١٧٦٦م عقب إطلاق نيران المدافع سنة ١٦٩٧م. وقد شيدت بوائكه وعمده من الخشب، وكذلك أسقفه المزخرفة.

* * *

ولننتقل إلى تكية الحاج «سنان» (١٦٤٠م) التى شيدت لذكرى فتح الأتراك لبغداد وقد ساعد السلطان مراد الثالث فى بنائها، ومع ذلك فإن الفضل فى إقامتها يعود إلى الحاج «سنان أغا» أحد تجار سراييفو الأثرياء، وهذه التكية مشيدة من الحجر المنحوت الذى صقل بعناية، وأهم أجزائها «السمنخانة» التى كان ينشد فيها الدراويش ويتلون قصائدهم الروحية. وقد كسى سقفها بزخارف خطية لأسماء أهم الطرق الصوفية.

* * *

● آثار سكوبى

كانت سكوبى خلال الحكم العثمانى إحدى كبريات العواصم التركية فى جنوب شبه جزيرة البلقان، وبلغت المدينة أوج مجدها فى خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ولقد أطنب الزائرون الذين تقاطروا عليها من الشرق ؛ والغرب ؛ فى وصف جمال مبانيها وفخامة منشآتها .

ولما هاجم القائد النمسوى «بيكولومينى» المدينة فى أكتوبر سنة ١٦٨٩م واستولى عليها ، أحرقها بعد هزيمته وانسحابه ، ولم يسلم من هذا الحريق إلا النزر اليسير من الآثار .

* * *

ولعل أكبر الآثار الإسلامية الباقية بمدينة سكوبى إلى اليوم هو جامع السلطان مراد الذى أنشئ فى عام ١٤٣١م فى مكان كان يشغله قصر لأحد ملوك الصرب

أما جامع «الغازى أزبك» فهو أصغر حجماً وأحدث بناء من جامع السلطان مراد ، ولكنه عظيم الأهمية من الناحية الفنية .

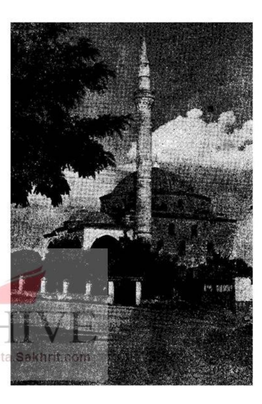
* * *

وأعظم الآثار الإسلامية المعمارية فى سكوبى — قنطرة «دوشان» أو القنطرة الحجرية ، ولا يزال منشأ هذه القنطرة مثاراً للجدل بين العلماء ، ينسبها بعضهم إلى الإمبراطور الصربى «دوشان» ، ويرى البعض الآخر أنها من منشآت السلطان مراد الثانى .

ويهمنا أن نذكر هنا أن فريقاً من المعماريين الترك قاموا بصيانة هذه القنطرة وتجديدها حتى بقيت لليوم حلقة اتصال بين المدينة القديمة والمدينة الحديثة عبر نهر « فاردار» .

* * *

وهنالك أيضاً العمارة الشهيرة المعروفة باسم



جامع سكوبى عاصمة مقدونية

أما الأسبلة والنافورات فتقابلنا فى أمكنة كثيرة بالمدينة ، تنساب منها المياه أو تتدفق فى أحواض من الرخام الناصع البياض . وعلى معظم تلك النافورات ثُبِّتت لوحة منقوشة كتب عليها تاريخ إنشائها واسم منشئها، ومنها نافورة «بلكارفتش» الملحقة بمسجد «سنان»، والنافورة البيضاء التى تقع بالقرب من الجامع الأبيض فى فرانتك ، ونافورة السنابل ، ونافورة ترزيباشينا ونافورة حاج « ضياء بدينجا » . . . . الخ .

« فرشوملى خان » والتى تضم اليوم متحف الآثار القديمة المحلى . وهو كبر الحجم يتناسب مع أهمية المدينة . وقد شيِّد بالأسلوب الذى كان شائعاً فى خانات المدن الآسيوية ، وهو عبارة عن بناء مربع يتوسطه فناء داخلى فسيح تزينه نافورة ، والمدخل الوحيد إلى الخان عبارة عن باب ضخم يحكم إغلاقه فى الليل ، ويتكون الطابق الأرضى من اسطبلات للخيول ومخازن .

أما الطوابق العليا فقد خصصت للمسافرين .

ويشبه خان سكوبى حصناً صغيراً مشيداً من الآجر والحجر المنحوت ؛ وله سقف مغطى بالرصاص ، ولذلك أطلق عليه اسم خان «فرشوملى» ، لأن كلمة « فرشوم » بالتركية معناها معدن الرصاص .

● قنطرة درينا

كان الطريق الموصل من مقدونية إلى البوسنه فى الشمال يعتبر من أهم طرق الإمبراطورية العثمانية . ولا يزال يتوسط هذا الطريق أثر من أهم الآثار الإسلامية فى البلاد ، هو القنطرة التى تعلو نهر درينا عند «فيشيجراد» .

شيدت هذه القنطرة على نفقة رئيس الوزراء «محمد باشا سوكولوفيتش» الذى كان من أصل يوغوسلافى ، وأنشأها أعظم المعماريين الترك — «سنان باشا» ، بنيت فى النصف الثانى من القرن السادس عشر ، ولها أحد عشر عموداً من الحجر المنحوت ، وقد تهدم جزء منها فى الحرب العالمية الثانية وأعيد ترميمها وصيانتها حتى صارت اليوم صالحة للمرور وحلقة للاتصال بين البوسنه والصرب عبر نهر درينا .



رجل يخرج النور من فمه

بقلم الدكتور إسحاق موسى الحسينى

كنت أتتبع رحلات المصلح العظيم . الإمام محمد عبده فى أوروبا وآسيا وإفريقية لأقف على ما كان يشغل باله فى هذه الرحلات ، وعلى ما دوّن من ملاحظات ، وعلى آرائه فى المستويات الحضرية المختلفة التى كان يشاهدها ، وما تثيره فى نفسه من أشجان .

وإنى لأعتقد أن مجال البحث فى حياة الإمام المتعددة الجوانب ما يزال فسيحاً مع كثرة ما كتب فيه . ومن ذلك — مثلاً — رحلاته المتوالية إلى إنكلترا وفرنسا وسويسرا وألمانيا والنمسا وبلاد الشام وتركيا وتونس والجزائر والسودان . وقد كان احتفال مستقبليه وعارفى فضله عظيماً ، ينمُّ عما كان له من شهرة واسعة ومكانة ممتازة .

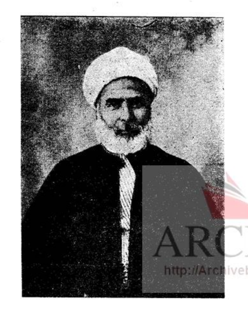
وفى أثناء قراءتى وقفت على عبارة قالها العالم سعيد الشرتونى صاحب قاموس (أقرب الموارد) فى حق الإمام ، وهى :

« هذا الرجل إذا تكلم يخْرج النورُ مِن فيه » .

وقفت عند هذه العبارة وقفة طويلة ، صرفتنى عن تتبّع رحلات الإمام محمد عبده إلى تتبّع أخلاقه وسلوكه مع الناس .

ما الذى حمل الشرتونى على إرسال هذه العبارة؟ أهو إعجابه بعلم الإمام الغزير وسعة اطّلاعه ، أم إعجابه بأدب نفسه وحسن بيانه ؟

إن من يقرأ سيرة الإمام ، منذ اتصاله بأستاذه جمال الدين الأفغانى إلى حين وافاه الأجل ، يرَ جانباً



محمد عبده

خلقياً يشعُّ من جميع جوانبه كما يشع النور من جوانب المصباح .

وهذا يدعو إلى استنتاج أن عظمة الإمام لا ترجع إلى علمه وحده ، بل إلى صفة أقوى من العلم ، هى أخلاقه .

وقد وصلت إلى هذا الحكم بعد قراءة طويلة ، ثم عدتُ إلى كتاب الدكتور عثمان أمين : « رائد الفكر المصرى » — وحبّذا لو جعل العنوان « رائد الفكر العربى والإسلامى » — فوجدته يصل إلى مثل هذا

يقول الأمير شكيب أرسلان فى وصف أخلاقه :

« . . وكان من السياسة والكياسة بالمقام الأعلى فلا تجد زائره وعشيره إلا راضياً . ولم تكن تحمله شدة الألفة على إطراح التكلف ، فقد كان يقوم حتى لتلاميذه ومريديه . دخلت عليه مرة وكان عنده المرحوم منح بك الصلح فتمثل واقفاً لى . فقال منح بك : ما ظننت الشيخ يقف لك . فقال له : أنا لست ممن يقول إذا وقعت الألفة : ارتفعت الكلفة .

« ولم يكن يطرأ على بيروت واحد من معارفه أو من الأعيان المشهورين إلا قام بسنة السلام عليه . وقد يجله ويحتفى به ولو كان مخالفاً له فى العقيدة ، ولم أجده أحتفل بأحد أكثر من احتفاله بعباس أفندى البهاء مع أن الطريقة البابية هى غير ما يعتقد الشيخ . ولكنه كان يكرم فى عباس أفندى العلم والفضل والنبل والأخلاق العالية . وكان عباس أفندى يقابله بالمثل . . » .

ويعقب السيد رشيد رضا على قول الأمير بأن عباس أفندى كان يصلى مع الإمام محمد عبده الجمعة والجماعة .



سعيد الشرتونى

الحكم بقوله : « وإذا كانت مواهب الإمام العقلية قد برزت فى بعض مؤلفاته . فالصفات الأخلاقية العالية قد غلبت على شخصيته وطبعتها كلها بطابعها القوى » .

ومن الطرائف التى تُذكر فى هذا الصدد. أنه كان يجلس لتفسير القرآن فى جامع بيروت . « ولم يرض النبهاء من المسيحيين أن يفوتهم ذلك الحظ العظيم ، فكان يقف فريق



شكيب أرسلان

وما الدليل على صحة هذا الحكم ؟

إن جماع الأخلاق الفاضلة التى اتصف بها فى جميع مراحل حياته . هى أخذه نفسه بالعمل بما يعلم .

وإذ كان قارئاً للقرآن الكريم ومطلعاً على تاريخ الإسلام وعلى الحضارة الإنسانية بما فى ذلك كتب الفلاسفة والأخلاقيين ، فقد سلك فى معاشرته الناس سلوكاً مثالياً لا تشوبه شائبة .

وكان يعتقد — كما يتبين من الحوار الذى دار بينه وبين شيخ الإسلام فى الآستانه — أن العالم الحق هو الذى يتأدب بأدب العلماء ، ويجمع بين العلم والعمل ، ويخدم الناس عامة لا ندراج المصلحة الخاصة فى المصلحة العامة . ولذلك كان يُخلص المودة لجميع معارفه ولا يتردد عن بذل النصح والمعونة لكل من يقصده .

منهم فى باب الجامع على مقربة من الحلقة. ولكن ازدحام الخلق وضوضاء السوق كانت تحول دون مشتهاهم من الاستماع ، فشكوا إليه ضيق صدورهم من ذلك ، واستأذنوا أن يقفوا لدى الباب من داخل المسجد فأذن لهم » .

* * *

ويذكر الأمير شكيب أن مجالسه فى بيروت كانت تزدحم بطوائف من جميع الفِرَق والنِّحَل .

وكان هو بسعة عقله ، وعلوّ مداركه ، وإحاطة نظره يتفاهم مع كل قبيل منهم كأنه نشأ فيهم ولم يعرف سواهم . « وتجلت لى عظمة الفلسفة بين العلوم وكيف أنها تسهل فهم كل شىء ، ومزية الأدمغة التى حشوها الحكمة وطرازها التصوف ، وظهرت لى محاسن الأنظار الشاملة التى أفقها أوسع وأعلى من سائر الآفاق . فقد كان يجتمع بحضرته من علماء السنة ومجتهدى الشيعة وعقال الدروز وإلى جانبهم أساقفة النصارى وأحبارهم من كل فريق منهم . وكانوا يرون التردد عليه أمراً طبيعياً ، ويجدون فيه مرجعاً عاماً » .

* * *

ويجمع مؤرخوه ، على أنه كان يبسط كفّه لكل محتاج ، ويبسط سِماطه لكل حاضر ، سواء أكان فى بلده أم كان فى ديار الغربة .

وذكر السيد رشيد رضا عنه أن رجلاً من مصر قصده بحاجة وهو فى بيروت ، فدفع له راتبه كلّه .

وحين وقع الإمام فى محنة السجن إثر الثورة العرابية ، وتنكّر له من تنكر ، كتب إلى صديق رسالة يقول فيها :

« هل أتأسف إن كنت سباقاً إلى الخيرات؟ هل أتأسف إن كنت مقدماً فى المكرمات ؟ هل أتأسف إن كنت شجاعاً فى الدفاع عن ذوى مودتى ؟ هل أتأسف إن كنت أبياً أغار أن ينسب مكروه أو ذل لأولى صلتى ؟ هل أستحق العقاب على حبى لبلادى والناس لها كارهون ؟

كلا ! والله لن يكون ذلك .. ولئن عشت لأصنعن المعروف ، ولأغيثن الملهوف ، ولأنقذن الهاوى فى حفرة القدر ولآخذن بيد المتضرع من ضغط الظلم ، ولأتجاوزن عن السيئات ، ولأتناسين جميع المضرات ، ولأبينن لقوى أنهم كانوا فى ظلمات يعمهون » .

والحق أن الإمام أوفى بما وعد .

* * *

رشيد رضا

وقد كتب الله له أن يعيش ، وأن يتجول فى بلاد الله الواسعة ، فغرس فى كل بلد زاره صديقاً أو أصدقاء من جميع الأجناس والأديان .

وفى المراثى التى أثبتها السيد رشيد رضا شهادات رجال عصره من غربيين وشرقيين ، وكلّها تبرز هذا الجانب الأخلاقى الذى كان معطراً بالنفحات الربّانية والنزعات الصوفية الأصيلة .

وأعجب برجل يُقدّم إليه السكرتير القضائى البريطانى بالسودان جواداً بيده ليركبه وهو ضيفه فى السودان ، ويَعْرِض عليه المفتش العام البريطانى أن يرافقه فى رحلته إلى أم درمان ليترجم له . والحال فى ذلك الوقت لا تحتاج إلى شرح .

* * *

هذه هى أخلاق الإمام محمد عبده التى حملت سعيد الشرتونى اللبنانى على إرسال عبارته .

أمّا علم الإمام ودفاعه عن الدين، وعنايته بالفلسفة، ورعايته للأدب والأدباء، ورحلاته، وأحاديثه مع العلماء؛ فجوانب أخرى جديرة بالبحث.

* * *

والعبرة فى الجانب الأخلاقى أن البشرية لا يرقّيها ولا يسعدها ويقرّب بين أطرافها المتباعدة وقضاياها المتنافرة إلا الأخلاقيون الذين يؤمنون أن البشر أسرةٌ واحدة تأتلف وتختلف. وإذا كثر فيها الأخلاقيون إئتلفت، وإذا قلّوا اختلفت.

* * *

لقد كان الإمام سفير محبةٍ وسلامٍ وتعارفٍ بين العرب فى مختلف بلادهم من ناحية، وبين المسلمين وغير المسلمين من ناحية أخرى. وما أعظمها من سفارة فى ذلك الحين، وفى كل حين!



ألفاظ الحضارة لعام ١٩٦٠

بقلم الأستاذ محمود تيمور

لقد شهدنا فى الحقبة الماضية معركة الرأى حول الألفاظ الحضارية الدخيلة ، التى تدور فى حياتنا العامة ، فتجرى بها الألسن فى البيت والسوق . وكانت الحرب سجالاً بين المحافظة والتحرر ، بين السلفية والتجديد ، بين الاعتدال والتطرف .

نادى فريقٌ بأن هذه الألفاظ الحضارية الأجنبية لا يمكن أن يستبدل بها ألفاظ عربية فِصاح ، فتصدّى فريقٌ آخرون يقولون بوجوب هذا الاستبدال ، وينشدون مع شاعرنا حافظ قوله على لسان اللغة العربية :

وَسِعتُ كتابَ الله لفظاً وغاية
وما ضِقتُ عن آيٍ به وعظاتِ
فكيف أضيق اليوم عن وَصْف آلة
وتنسيق أسماءٍ لمخترَعاتِ ؟

دارت هذه المعركة ردحاً من الدهر ، دون أن يسفر غبارها عن مغلوب ومنتصر ، وإذا الأيام ترينا — فى مهادنة ظاهرة — معركة خفيّة حول مسميات الحضارة ، هى مباراة بين ألفاظ عربية يحاول بعضها أن يتغلب على بعض فى الدلالة على تلك المسميات .

ذاعت فى إقليم مصر كلمة المذياع للدلالة على الراديو . وفى لبنان يحاولون أن يستبدلوا بكلمة الراديو كلمة « الموّاج » .

واقترحت فى إقليم مصر كلمة « المجهار » للدلالة على كلمة « ميكروفون » ، وإذا الكتّاب فى بلاد عربية أخرى يقترحون كلمة « المذياع » .

وفى موسم المؤتمر الماضى للمجمع اللغوى عرضت كلمة «العجّة» لتقابل كلمة (الأومليت) ، فما لبث الأستاذ (الفاسى) العضو المغربى أن تفتحت شاهيتّه لحديثها وقال :

إنها تسمى (المقرونة) فى المملكة المغربية .

فالخلاف اليوم يدور أكثر ما يدور حول الكلمات العربية الفِصاح ، أيها أَوْلى بالدلالة على المسميات الحضارية الحديثة ، وأيها أحقُّ بالإيثار والاختيار .

وهكذا انتقل الكفاح اللغوى من حرب بين الألفاظ العربية والألفاظ الدخيلة ، إلى تنازع بقاء بين الألفاظ العربية أعيانها ، فى مختلف بلاد الناطقين بالضاد ، بغية انتخاب الأصلح ، الذى تُكتب له الغلبة والشيوع . وما أبعد الفرق بين الحالين ، فالمباراة بين العربى والدخيل تهديد بهزيمة لفظ عربى ، فأما المباراة بين الألفاظ العربية بعضها وبعض ، فلن تكون نتيجتها إلا انتصاراً للفظ العربى على أية حال .

* * *

ولقد كان من أثر انتعاش القومية العربية فى نهضة بلاد العروبة ، أن اتجهت الروح إلى تغليب كلمات فصيحة فى محيطنا الاجتماعى ، ما كان يدور فى الحسبان أن تتاح لها الغلبة على مقابلها الشائع الدخيل .

كنت فى إيطاليا آخر الصيف الماضى ، وإذا صديق من المستعربين هنالك يخبرنى أنه كان قد قرأ لى قصة كتبتها حول شخصية « الحجَّاج » ، أمير العراق زمن المروانية ، وأنى وصفته فى أوليته بأنه كان قيِّماً على الشُّرطة ، وأن الصديق المستعرب فهم من الوصف ومن السياق ؛ أن الشرطة تحمل معنى (البوليس) فى العربية الفصحى ، وقد جاء يبشرنى الآن بأن كلمة « الشرطة » حلَّت محل « البوليس » فى الجمهورية العربية المتحدة ، كما قرأ ذلك فى الصحف .

ولما عدت إلى الوطن من رحلتى الصيفية علمت الأمر حقاً ، فقد امتدت يد الدولة إلى كلمة « البوليس » فانتزعتها بين عشية وضحاها ، وأحلَّت محلها تلك الكلمة العربية التاريخية ، ولن يمضى قليل وقت حتى تدور كلمة « الشرطة » على الشفاه ، وتجرى بها الأقلام فى كل مجال .

* * *

على أن النزوع إلى الإفصاح يبدو الآن فى ميادين الحياة العامة ، وبخاصة فى الميدان التجارى ، فلم يعد ذلك النزوع مقصوراً على بيئات المثقفين ، ومستويات التعبير البيانى ، وكأنى بأصحاب التجارة ومن إليهم يريدون أن يسايروا الوعى الشامل ، فهم حراص على الألفاظ الفصيحة التى يرتضيها ذلك التسامى اللغوى الجديد .

على مقربة من جسر الجامعة ، لاحت لعينى لافتة كُتبت عليها هذه الجملة : « معرض الأسرَّة » ، فهذا متجر يعلن الثورة على كلمة « السرابر » التى كانت شائعة فى المحيط التجارى وهو يحل محلها كلمة « الأسرَّة » التى هى الجمع الصحيح لكلمة السرير .

وفى إعلان لشركة تصنع أجهزة « المذياع » قرأت هذه الفقرة :

(جهاز يعمل بدون « هوائى » وبدون « وصلة أرض » ، وله « ساعة » دقيقة ، وجهاز « لضبط النغم » ، وله « خمسة كباسات ») .

هذا الإعلان التجارى ، يستخدم كلمات : « الهوائى » و « وصلة الأرض » و « الساعة » و « جهاز ضبط النغم » و « الكباسات » دون مقابلها الأجنبى أو العامى . وتلك خمس كلمات فصيحة من ألفاظ الحضارة ، احتوتها فقرة قصيرة فى ذلك الإعلان الذى ينشر لجمهرة الناس .

* * *

وإن تلك الظواهر التى تبدو الآن فى موقف الرأى العام من تفصيح ألفاظ الحضارة لتبعثنا على أن نقف ملياً إزاء الفكرة التى تنادى بأن تسجل مجامعنا اللغوية وهيئاتنا الثقافية ما يشيع من الكلمات الأجنبية ، وما أعقب هذه الفكرة من التزهيد فى المحاولات التى تبذل من أجل استبدال كلمات فِصَاح تقوم مقام تلك الكلمات الأجنبية السائدة ، فى الدلالة والتعبير .

لقد تنادت أصوات مخلصة كريمة بقبول مايدرج على الألسن ، ويمشى فى الجمهور من كلمات لها صفة العموم فى أسباب الحياة .

ولعل هذا التنادى كان له مايسوِّغه أول الأمر يوم فتحنا أعيننا ، بعد السبات الطويل على حضارة عصرية عارمة تزدحم حوالينا من كل جانب وإذا نحن نحسُّ كأن الدنيا تدوِّى فى آذاننا ، بأننا غير متحضرين وغير عصريين ، فمن البديه إذن أن يترك ذلك بين جنوبنا عُقداً نفسية وأن نستسلم لمركَّب النقص .

ومن البديه طوعاً لذلك أن نتحمس لقبول الألفاظ الأجنبية وأن نستمسك بها لحاقاً بالحضارة العصرية من أهون سبيل ، واصطناعاً لمظاهرها فى سهولة ويسر وكأننا نقول لأنفسنا فما بيننا وبين أنفسنا ،

فاتتنا الحضارة بمقوماتها وحقائقها فلا أقل من أن نتعلق بألفاظهـــا وأسمائها .

والمتصفح لتطورنا الاجتماعى فى تلك الحقبة يتضح له أن التأثر بتلك العقد النفسية والاستسلام لمركّب النقص قد اتخذ له مظاهر شتى فى سلوكنا وفى أنماط حياتنا إلى جانب ذلك المظهر اللغوى الذى يتمثل فى اتخـــاذ الكلمات الأجنبية والحرص عليها والدفاع عنها فى الأداء .

أما الآن ، وقد جاوزنا ذلك الطور ، وجعلنا نستكمل وجودنا بما فى طوقنا من عزم وتصميم ، ونشـــارك فى مقومات الحضارة بالذراع والباع ، ونعمل على إشاعة التعليم ونشر الثقافة ما وسعنا أن نعمل ، فما يسوغ لنا أن نعطى شهادة الأهلية للكلمات الأجنبية الدخيلة ، فنسجلها فى مجامع لغوية لها صوت مسموع ، بحجة شيوع هذه الكلمات ، فهذا الشيوع مرهون بوقته ، وهو عرضة للتزعزع فى ذلك الطور ، الذى ننزع فيه جميعاً إلى الإفصاح .

* * *

وفى اللغات الأجنبية نسمع أو نقرأ كلمات متداولة ، فإذا بحثنا عنها فى المعجمات العصرية الحاضرة لتلك اللغات لم نقف لها على أثر ، وذلك لأن تلك الكلمات لم ترتفع بعد إلى مراتب الألفاظ ، التى توافرت لها سلامة التعبير ، ومن ثم لم تقرّها الهيئات الثقافية ، ولم تسجلها المجامع اللغوية ، فهى تستأنى بها حتى يتضح الأمر فى شأنها أيكتب لها الرفض والزوال ، أم يتاح لها القبول والاستقرار ؟

لقد عنّ لى أن أتمثل مجمعنا اللغوى قد أنشئ قبل نصف قرن أو يزيد ، فوردت عليه الكلمات التى كانت شائعـــة يومئذ من نحو : الغازيتة أو الجرنال ، والبسكليت والأتمبيل ، والرزنامة ، والكتبخانة ، والاسبتالية ، والخوجة ، والوابور ، واللوكاندة ، والأجزخانة فإذا هو قد سجّلها بحجة شيوعها ، ومنحها جواز البقاء والاستقرار ، أما كان ذلك يقطع الطريق على من حاولوا من بعد ، إحلال كلمات فِصاح محل تلك الكلمات الدخيلة ، فما كنا نظفر بكلمات : الجريدة أو الصحيفة ، والدراجة ، والسيارة ، والمالية ، ودار الكتب ، والمستشفى ، والمدرس ، والقطار ، والفندق ، والصيدلية

وهأنذا أعرض الآن جملة من كلمات فِصاح ، نهضت فى هذه الأيام ، لتكافح كلمات أجنبية دخيلة ، وهى فى جملتها ، تمثل الوعى اللغوى النازع إلى الإفصاح أصدق تمثيل .

والكلمات هى :

●

١ — المخترعات الحديثة وما إليها

الألفاظ الدارجة		الألفاظ الفصيحة
(١) التليفزيون		الإذاعة المرئية
(٢) الرادار		الراصد
(٣) البيك أب		اللاقط
(٤) التليفريك		المركبة الجوية
	أو	المركبة الهوائية
(٥) الهليكوبتر		الحوامة
	أو	الأحادية
	أو	العمودية
(٦) الميكروفون		المجهار
	أو	مضخم الصوت
(٧) لود سبيكر		البوق
(٨) الميكروسكوب		المجهر
(٩) اللوب		العدسة
	أو	المجلاة
(١٠) كرونومتر (فى الساعات)		ميقت
(١١) ساعة ووتر بروف		ساعة ضد الماء
	أو	واقية من الماء
(١٢) ساعة أنتيشوك		ساعة ضد الصدم
	أو	واقية من الصدم
(١٣) ساعة بنتيجة		ساعة تقويمية
(١٤) ساعة أوتوماتيك		ساعة تلقائية

المصطلح	المقابل
(١٥) ساعة تنير ليلا	ساعة مضيئة
	أو ساعة فسفورية
(١٦) التليفون	الهاتف
(كلمة الهاتف مستعملة فى جميع الأقطار العربية ما عدا مصر مع الأسف) .	
(١٧) بيكنك	فسحة ترفيهية
(١٨) الكامب (فى الرياضة)	المخيم
(الكامب الحربى هو المعسكر)	(مثل مخيم الشباب مخيم الطفولة)
(١٩) جاردن ستى	حى الحدائق
(٢٠) البنسيون	النزل
(٢١) جرج الأوتوميل فى الجراج	حظر السيارة فى حظيرة السيارات
(٢٢) عجلة استبنى	عجلة احتياطية
(٢٣) ملة السرير	محمل السرير
(٢٤) الكسرولة	الغلاية
(٢٥) ليفنجروم Living room	قاعة المعيشة
(٢٦) الأباجورة	المشكاة
	أو ظلة المصباح
(٢٧) الأوتوبوس	السيارة العامة
(٢٨) الكسارى	المحصل
	أو عامل التذاكر

٢ — فى الثقافة العامة وما إليها

المصطلح	المقابل
(٢٩) شهادة البكالوريا	الشهادة الثانوية
(٣٠) الدبلوم	البراءة
(٣١) الليسانس	الشهادة العالية
(٣٢) الماجستير	العالمية
(٣٣) الدكتوراه	الأستاذية
(٣٤) التيز	الأطروحة
	أو الرسالة الجامعية
(هذه المصطلحات مستعملة فى الجامعة الأزهرية)	
(٣٥) الفولكلور	المأثورات الشعبية
	أو التراث الشعبى
(٣٦) التليباثى	التخاطر
	أو انتقال الأفكار
(٣٧) البروتوكول	العرف السياسى
(٣٨) كونسلتو	هيئة طبية
(٣٩) قومسيون طبى	لجنة الفحص الطبى
(٤٠) كابريس	نزوة
	أو هوسة
(٤١) نوانس Nuances	ملوان
	أو ذو ألوان
(٤٢) أنتيم	خصيص
(مثل جلسة أنتيم صديق أنتيم)	أو حميم
(٤٣) أبتوديت up-to-date	ابن وقته
	أو بنت ساعتها
(٤٤) إنثياتيف Initiative	ابتداء
(٤٥) إمبريسيون Impressions	ارتسامات
	أو انطباعات
(٤٦) سونيت (فى الشعر) Sonnet	موشحة
(٤٧) أرستقراطى	من السراة
(٤٨) الطبقة الأرستقراطية	طبقة السراة
(٤٩) الروتين	الوتيرية
	أو الرتابة
(٥٠) سنوب	رقيع
	أو زنيم
	أو متنطع
(٥١) سنوبزم	رقاعة
	أو زنامة
	أو تنطع
(٥٢) الإتيكيت	اللياقة
(٥٣) الدبلوماسية	الفن السياسى
(٥٤) الدبلوماسى	عضو السلك السياسى
	أو عضو الهيئة السياسية
(٥٥) التكتيك	الحذق الفنى
(٥٦) التكنيك	الصنعة
(٥٧) البونسانس Bon sense	الفطرة السليمة
(٥٨) البونفلنتية Bonne volonté	العزيمة الصادقة
(٥٩) دفتر أوتوجراف	دفتر التوقيع
(٦٠) ألبوم (للصور)	سجل
(٦١) كتالوج	دفتر معروضات
(٦٢) اللوتريا	ورق النصيب
(٦٣) الدوسيه	الملف
(٦٤) البون	الرقعة
(٦٥) الكوبون	القسيمة
(٦٦) الفيش	الجزازة

(٦٧) الفولسكاب	القطع الكبير
(٦٨) السكس أبيل	الجاذبية الأنثوية

●

٣ — فى الفنون والرياضة وما إليها

(٦٩) السينما	الخيالة
(٧٠) الفلم	الشريط
(٧١) الكاميرا	آلة التصوير
(٧٢) صورة فوتوغرافية	صورة ضوئية
(٧٣) كوميديا	مسلاة
(٧٤) تراجيديا	مأساة
(٧٥) درام	فاجعة
(٧٦) فودفيل	ملهاة
(٧٧) فارس	مهزلة
(٧٨) ميلودرام	مشجاة
(٧٩) البانتوميم	التمثيل الإيمائى
(٨٠) الباليه	الرقص الرمزى
(٨١) سوتتر Sous-titre	الحاشية السينمائية
(٨٢) البلاتو	ردهة التصوير
أو	الممثل
(٨٣) الديكوباج	عملية القص
أو	التقصيص
(٨٤) فوتوجنيك	ذو وجاهة تصويرية
(٨٥) سناريو	النص السينمائى
(٨٦) الدوبلاج	الازدواج
(٨٧) سينما سكوب	السينما العريضة
(٨٨) ساسبنس Suspense	التوتر
(٨٩) الماكياج	التخفى
أو	التشكل
(٩٠) كبوشة الملقن	خن الملقن
(مستعملة فى معهد التمثيل)	
(٩١) مونولوجست	المناجى
أو	الزاجل
(٩٢) مونولوج	مناجاة
أو	نجوى
(٩٣) الاكسسوار	اللواحق
(٩٤) الكومبارس	البطانة
(٩٥) الديكور (فى المسرح والسينما)	المنظر
(٩٦) الديكور (فى المنزل)	الزخرف
(٩٧) الباس (فى الأصوات الموسيقية)	القرار
(٩٨) الباريتون	الملء
(٩٩) التينور	المصلصل
(١٠٠) السبرانو	الصناجة
(١٠١) الكنترلتو	الندى
(١٠٢) السيمفونية	الملحمة الموسيقية
(١٠٣) النوتة (فى الموسيقى)	النص الموسيقى
(١٠٤) المارش	لحن السير
(١٠٥) الهارمونى	التآلف الصوتى
(١٠٦) فستيير	مستودع الملابس
(١٠٧) كباريه	ملهى ليلى
أو	مسهر
(١٠٨) الباك جراوند back-ground	الغور
أو الفون fond أو	الأرضية
(١٠٩) الرتوش	اللمسات
(١١٠) كرنفال	حفلة تنكرية
أو	حفلة مقنعة
(١١١) لعبة اسكواش ركت	لعبة الكرة الطائرة
(١١٢) الجوكى	الركيب
أو	الفارس

●

٤ — فى المطعم والمشرب وما إليها

(١١٣) الكافيتيريا	المقهى الأمريكانى
(١١٤) الطورطة	الفطيرة
(١١٥) الباتون ساليه	أصابع مملحة
(١١٦) البيتيفور	خبزاة محلاة
(١١٧) باتسرى (المحل)	محل
(١١٨) الجراتان أو البشامل	الخلطة البيضاء
(١١٩) باستيليا	أقراص حلوى
أو	سكاكر
(١٢٠) البوريه	المدهوك
(١٢١) التوست	كسر مجمرة
أو	مجمرات
(١٢٢) الشالومو	السفاطة

٥ — فى الثياب والزينة وما إليها

(١٢٣) البول أوفر	الصدار الصوفى
(١٢٤) السويتر	العرقية
(١٢٥) البلوزة (للسيدات)	الصدرية
(١٢٦) الجونلة	النصفية
(١٢٧) المايو	لبوس البحر
(١٢٨) التايير (فى ملابس السيدات)	حلة نسوية
(١٢٩) مانيكان	عارضة الزى
(١٣٠) الباترون (فى الخياطة والتفصيل)	النموذج
أو	القالب
(١٣١) النايلون	حرير اللدائن
(١٣٢) البلاستيك	اللدائن
(١٣٣) المانيكور العملية	التطريف
العاملة	عاملة التطريف
(١٣٤) فستان لامى	ثوب لمعى
(١٣٥) البودرة	البذرة
أو	الذرور
أو	المسحوق
(١٣٦) الهوب	البذارة
أو البدارة أو	ناثرة الذرور
(١٣٧) البخيخة	النضاحة
(١٣٨) السوسته Fermeture écaire	القفل البرقى
(١٣٩) الكنار (للثوب)	الحاشية
(١٤٠) التريكو	الشبائك



كارل يسبرز

بقلم الدكتور عبد الرحمن بدوى

كارل يسبرز من بين الفلاسفة الوجوديين المعاصرين أغزرهم إنتاجاً وأوضحهم تفكيراً وأوسعهم اهتماماً وأقربهم إلى التفكير الإنسانى العام . ليس فيه غموض هيدجر ، ولا جفاف لغته ولا ضراوة اصطلاحاته ؛ وليس فيه عبث سارتر ولا دعاواه الفجة ؛ وليس فيه أخيراً تخلخل التحليل وتهلهل التفكير اللذان يميزان جبريل مارسل . وهو قبل هؤلاء جميعاً أشدهم تأثراً بأبى الوجودية كيركجور : عنى به منذ بداية اتجاهه الفلسفى الخالص ، وأخلص له ، وإن كان لم يطرق الموضوعات التى طرقها وبالطريقة التى لجأ إليها .

ولد كارل يسبرز Karl Jaspers فى الثالث والعشرين من فبراير سنة ١٨٨٣ بمدينة أولدنبرج فى ألمانيا ، وأمضى طفولة هادئة ، مقيما معظم الوقت فى الريف أو على شواطىء بحر الشمال . وربّاه أبواه على حب الحق والإخلاص والعمل ، دون الارتباط بمراسم دينية فيما عدا قليلا من الطقوس البروتستنتية . ثم درس فى مدارس أولدنبرج ، وفى سنة ١٩٠١ دخل الجامعة .

ولم يكن طريقه الطريق المعتاد الذى يسلكه أساتذة الفلسفة فلم يتخصص فى الفلسفة فى الجامعة ، بل فى الطب ؛ لأنه بدا له أن الفلسفة كالشعر لا يمكن أن تكون دراسة للتخصص يصبح المرء بعدها فيلسوفاً . بيد أنه كان فى عهد الطلب مشغولا بالمسائل الفلسفية ؛ وتبدت له الفلسفة أنها رسالة الإنسان العليا ، بل رسالته الوحيدة فى الوجود . لقد كان يرهب جلال الفلسفة ، فمنعته هذه الرهبة وهذا الإجلال من اتخاذها حرفة فى الحياة . ورأى أن مهنته الحقيقية يجب أن تتعلق بالحياة

كارل يسبرز

العملية . فقرر بادئ الأمر أن يدرس القانون ، ليكون محامياً ؛ وفى الوقت نفسه كان يحضر محاضرات الفلسفة ؛ غير أن هذه المحاضرات فى الفلسفة خيّبت رجاءه ، لأنها لم تعطه شيئاً مما رجاه من الفلسفة : فلم يجد فيها تجارب أساسية تتعلق بالحقيقة الواقعية ، ولا دليلا هادياً إلى الحياة الباطنة والتربية الذاتية ؛ بل كل ما قدمته له كان خليطاً من الآراء الجدلية زعمت مع ذلك أن لها قيمة علمية . كذلك لم ترضه دراسة

القانون ، لأنه لم يكن يعرف الحياة التى يمكن أن تفيد فيها ؛ ولم يرَ فيها غير طريقة شاذة غريبة للجدل والمراء والسفسطة بواسطة افتراضات جوفاء لا تثير الاهتمام . لقد كان يبحث عن نظرة فى الواقع ، ولم يجد فى دراسة القانون ولا فى محاضرات الفلسفة التى تلقاها آنذاك ما يعينه على إيجاد هذه النظرة فى الوجود وفى الحياة . واستبدّ به الضيق فراح يعزّى نفسه بالاهتمام بالفن والشعر ؛ وزار روما سنة ١٩٠٢ حتى يتملّى بجمال هذه المدينة الخالدة وينعم بروائعها الفنية ، فعاد من هذه الرحلة مليئاً بنبيل الانفعالات . ثم انتهت هذه الحياة الدراسية المضطربة بنهاية الفصل الدراسى الثالث فى الجامعة، إذ قرر نهائيًّا التخصص فى الطب . لقد أحسّ بالحاجة إلى معرفة الإنسان معرفة تقوم على الوقائع . وعكف على العلوم الطبية والطبيعية المرتبطة بالطب ، وأصبح وقته موزعاً بين المعمل والمستشفى . وكان هدفه أن يصبح طبيباً ، ولعله كان يطمح ببصره إلى أن يكون أستاذاً فى كلية الطب ، أستاذاً لعلم النفس والأمراض العقلية . وفعلا بدأ منذ سنة ١٩٠٩ ينشر أبحاثاً فى الأمراض النفسية ؛ وفى سنة ١٩١٣ حصل على دكتوراه فى التأهيل لتدريس علم النفس .

ولم يكن يسبرز يهتم بالسياسة ولا الأحوال الاجتماعية ، بل كان يكرس كل تفكيره لأعمال الروح ، أعنى للبحث العلمى الخالص فى ميدان العلوم النفسية والأمراض العقلية . إلى أن جاءت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ فشعر شعوراً عنيفاً بما للمشكلات السياسية والتاريخية والاجتماعية من أهمية بالغة التأثير فى حياة الإنسان . هنالك أحس بأهمية الفلسفة . وكان عمله فى التدريس فى الجامعة مقصوراً على علم النفس ، لكن تبين له شيئاً فشيئاً أن دراسته للنفس إنما هى تحضير للخطوط العامة لإيضاح الوجود . لأنه لم يفهم من علم النفس مجرد الدراسة التجريبية لوقائع الحياة النفسية وقوانينها ، بل فى المقام الأول دراسة إمكانيات النفس ابتغاء معرفة ما الإنسان : وماذا يستطيع أن يكون ، وماذا يستطيع أن يفعل .

وحصل يسبرز فى سنة ١٩٢١ على كرسى الأستاذية فى الفلسفة ، ولكن اتجاهه ظل برغم ذلك كما كان من قبل ؛ واستمرّ كذلك حيناً إلى أن تبين له بكل يقين أنه ليس ثم فى الجامعة فلسفة حقيقية ، فأحس بضرورة البحث فيما هى الفلسفة الحقة وكيف يجب أن تكون . ومن هذا التاريخ — وقد شارف الأربعين — كرّس نفسه نهائيًّا للفلسفة فجعل منها واجبه وغايته فى الحياة .

أدرك يسبرز أن الفلسفة ليست إدراكاً لصورة العالم وشكله ؛ فهذا من شأن مجموع العلوم فى حركة تطورها المستمرة . وليست الفلسفة نظرية المعرفة ، فهذه فصل من فصول المنطق ؛ وليست تحصيلا للمذاهب والمدارس التى نشأت على مدى تاريخ الفلسفة ، فما هذه إلا نظرات موضوعية جوفاء للفكر الإنسانى . بل الفلسفة فى نظر يسبرز تنبع من تعقيد الحياة نفسه ، والفكر الفلسفى فعل ، ولكنه فعل من نوع خاص . إنه عملية أصل فيها إلى الوجود وإلى ذاتى . والفلسفة بوصفها فعلا وسلوكاً باطناً لا يمكن إنزالها إلى مرتبة تصبح معها آلة لبلوغ أهداف نفعية ، أو وسيلة لرفع الأخلاق أو لتنبيه النفوس من غفلتها ؛ كلا ، ليس هذا من شأن الفلسفة . بل الفلسفة ممارسة لما هو فى داخل وجودى ، ومنه ينبع تفكيرى ؛ ممارسة تنبثق من الحياة فى أعماقها ، لا من سطحها حيث تسعى إلى تحقيق أغراض عملية محددة . ومن أجل هذا لا تعد ممارسة الفلسفة حقة إلا فى الأطراف العليا للفلسفة الذاتية ، أما التفكير الفلسفى الموضوعى ، أعنى الذى يتعلق بالموضوعات الخارجية ، فليس إلا تهيئة لتلك الفلسفة الحقة . فى هذه القمة تصبح هذه الممارسة فعلا باطناً أصبح به نفسى ، وبه ينكشف وجودى ؛ إنها تجربة عالية إيجابية يصبح فيها الوجود هو هو نفسه .

وما يكتبه الفيلسوف هو محاولة لبلوغ هذه التجربة ، ولكنه لن يبلغها أبداً .

ولما كانت الممارسة الفلسفية تنبثق عن الحياة ، فإن صورتها على ارتباط بالموقف التاريخي . وهذا الموقف بدوره مرتبط بالتسلسل التاريخي الذي أفضى إليه والمسائل الكبرى التي تعنيها هي تلك التي وضعها كانْت : ١) ماذا أستطيع أن أعرف ؟ — ٢) ماذا يجب أن أفعل؟ — ٣) ماذا أستطيع أن آمل؟ — ٤) ثم ما الإنسان ؟

وهذه المسائل الكبرى التي أثارتها الفلسفة على مدى التاريخ أثارها يسبرز لنفسه فانتهت به إلى البحث في المعاني الرئيسية التالية :

(١) الوجود — ويقصد به الوجود الماهوي Existenz
(٢) الاتصال بين الإنسان والإنسان
(٣) التاريخية
(٤) الحرية
(٥) العلو
(٦) راموز العلو
(٧) الإخفاق

فلنوضح بإيجاز موقف يسبرز من هذه المعاني .

(١) الوجود الماهوي :

يميز يسبرز — شأنه شأن هيدجرو الوجوديين بعامة — تمييزاً دقيقاً مفصلا بين الآنية Dasein وبين الوجود الماهوي Existenz . ويوغل في تحليل الفارق بين كليهما ، وفي شرح معنى الوجود الماهوي . ويبدأ بتقرير واقعة أساسية ، وهي أن الإنسان هو الحقيقة الأساسية التي أستطيع إدراكها في العالم : فهو يتصف بالحضور والقرب والامتلاء والحياة . وفي الإنسان وبه وحده يصبح كل ممكن واقعاً . لهذا فإن إهمال الوجود الإنساني ، أو تغافله ، معناه الغَرَق في العدم .

والإنسان ليس موجوداً يكفي ذاته بذاته وليس مغلقاً عليه في ذاته . بل الإنسان هو الإنسان بفضل ما يفعله ويتخذه ، والإنسان ، في كل مظهر من مظاهره ، على علاقة بشيء آخر . ومن حيث هو موجود في مواقف عينية واقعية في الحياة ، أي من حيث هو هناك da-sein فإنه على صلة بالعالم ، عالمه . ومن حيث هو شعور بوجه عام ، فإنه على صلة بموضوعات معرفته . ومن حيث هوعقل أو روح فإنه على صلة بفكرة الكل من جهة ما يحدده . ومن حيث هو وجود فهو على صلة بالعلو . والإنسان يصبح إنساناً من حيث يتقدم لما هو غيره ، أعني أنه لا يصبح ذاته إلا بالاتصال بالموضوعات والأفكار والعلو .

نحن إذن في عالم ، فيه نحقق إمكانياتنا . وهذه الإمكانيات إنما تصدر عن وجود ماهوي ، كلما أحاول الإحاطة به يفلت من بين يدي . وهذا الوجود وإن ظهر في صورة الآنية ، أي الوجود المتحقق العيني ، فإنه في حال من الترجح المستمر بين الذاتية والموضوعية ؛ إنه ليس في نفسه مظهراً لشيء يمكن أن يبدو على هيئة الموضوع . وهو لا يبدو إلا لنفسه وللموجودات الأخرى . والإنسان في الآنية هو وجود ماهوي ممكن . ويقصد بالآنية وجود فلان أو فلان من الناس ومن الأشياء . والآنيات يتمايز بعضها من بعض بصفات خارجية ، أما الوجود الماهوي فيتمايز بعضه من بعض بالحرية . والآنية زمانية ، أما الوجود الماهوي فهو في الزمان أكثر من الزمان ، أعني أنه بالنسبة إليه لا يوجد موت ، بل يوجد فقط علو أو سقوط . وآنيتي شيء متناه ، لأنها ليست حقيقة سائر الأشياء ، بل حقيقتي أنا فقط . والآنية تتحقق على شكل وجود في العالم ؛ ومجموع الآنيات هو العالم . والعالم في مجموعه هو آنية تتقدم إليّ على هيئة موجود محدد الموضوع .

أما العالم بوصفه موضوعاً للعلم فهي شيء أجنبي عني ؛ وبرغم ذلك فإنني أستطيع إدراك العالم ، لأني فيه أحقق إمكانياتي . والعالم يجتذب الوجود الماهوي حتى يحقق فيه إمكانياته ؛ ولكنه مع ذلك يرفعه أو

ينبذه ، لأنه يقوم عقبة فى سبيل سقوطه فى الآنية التجريبية . وبين العالم والوجود الماهوى توتّر مستمر . فلا يمكن أن يتحدا ، ولا أن ينفصلا . وهذا التوتر هو مبدأ التفلسف فى الوجود .

والوجود الماهوى حينما يتحقق يصبح فردياً تاريخياً . لكنه فى ذاته لا يحيط به الفكر . بل يكفى التفكير فيه للقضاء عليه . ومن هنا كانت الآنية فى حال قلق مستمر بالنسبة إلى وجودها وتحققها . وهذا القلق أو عدم الرضا هو الشرط الأول الذى يسمح بالنفوذ إلى حقيقة الوجود الماهوى ، بأن يحررنى من سلطان الوجود – فى – العالم .

والإنسان يجد نفسه منذ البداية فيما يسميه يسبرز باسم المواقف النهائية Grenzsituationen ، ويقصد بها تلك المواقف المفروضة على الموجود ولا يملك منها فكاكاً . الموقف النهائى بمثابة سور نصطدم به باستمرار ، دون أن نستطيع الخروج منه ولا اقتحامه . فالميلاد فى يوم كذا فى بلد كذا من أبوين هما فلان وفلانة ، هذا أمر لا فكاك منه ، ولا يستطيع شيء أن يغيره . كذلك الموت ، لا سبيل أبداً إلى تجنبه . والنضال أيضاً ، لا سبيل إلى التحرر منه أو الامتناع ، لأن مجرد الوجود ينطوى على النضال ، وما يستلزمه من مخاطرة . ومن يعش يخاطر على درجات متفاوتة من المخاطرة ، إذ كل عملية من عمليات الوجود تنطوى على مراهنة بالوجود الإنسانى فى الموقف الناشئ عنه .

ويقترن بالمخاطرة الإخفاق والخطيئة . ويقصد بالخطيئة هنا المعنى العام ، لا المعنى الدينى ، إذ معناها نبذ الإمكانيات وإدخال العدم شرطاً لتحقيق الوجود . فمن يفعل يخطئ لأنه إنما يفعل وجهاً من أوجه الممكن بالنسبة إلى الأمر الواحد ، ويضطر إلى نبذ باقى الإمكانيات ؛ ولأنه يستولى على شيء مما للآخرين ، ولأنه يتوسع فى وجوده على حساب الغير . وكل هذه مواقف نهائية . لأنها فرضت على الإنسان فرضاً ، الموت والخطيئة والألم والنضال والميلاد والوطن والجنس – هذه مواقف نهائية تضيف إلى طابع القلق المتأصل فى طبع الآنية طابعاً جديداً من الأسى والعنف فى الوجود .

وفى مقابل هذه المواقف النهائية تقف الحرية ، التى بها وحدها يستطيع الموجود أن يحقق إمكانيات وجوده الماهوى على هيئة الآنية . ومن هنا ينشأ «ديالكتيك» مستمر التوتر بين الموقف النهائى من ناحية ، وبين الحرية التى هى الصفة الأصيلة فى الوجود الماهوى من ناحية أخرى وفى هذا الصراع يقوم معنى الوجود .

وهذه العملية ، عملية التحرر من آثار الضرورة التى تفرضها المواقف النهائية ، يسميها يسبرز باسم إيضاح الوجود Existenzerhellung . وإيضاح الوجود يتجه إلى تحقيق الموجود ، وذلك بأن يخرق نطاق المواقف النهائية ، فيعلو عليها ، وهذا هو العلوّ على الذات .

ومعنى العلو Transcendenz عند يسبرز يكاد ينحصر خصوصاً فى هذا المعنى ، أعنى الخروج من حال الإمكان إلى حال التحقيق . وفى هذا الخروج يتحقق معنى الحرية لأنه ارتفاع عن حال إلى حال أخرى ، بما يقدر عليه وما يريد فعله . وهو فى هذا السبيل يوضح ، لأنه يبيّن معانى الوجود الماهوى . وعن هذا الطريق يصير الوجود الماهوى موضوعياً ؛ بيد أن هذه الموضوعية قد تفسد عليه وجوده ، وذلك بإيلاجه فى الكلى والعام . والكلىّ أو العام هو فى الوجودية بعامة مصدر من مصادر الإفساد ، لأن الأصل هو الذاتية الفردية ، فكل ما يعتدى على حمى الفردية ويغوص بها فى هوة الكلية يعد إفساداً وتزييفاً للذاتية ، ويعد تبعاً لهذا تحطيماً للوجود الماهوى . ولم يتوسع يسبرز فى إيضاح معنى السقوط ، اكتفاء بما فعله هيدجر فى فصوله الطويلة عن سقوط الآنية Verfall des Dasseins فى « الوجود والزمان » .

ولكن كل محاولة يبذلها الموجود للنفوذ فى حقيقة الوجود الماهوى سرعان ما ترتدُّ لتشعر المرء بنقصه . ولهذا يظل الإنسان فى قلق مستمر ابتغاء تحقيق هذا الإيضاح . إنه يسعى دائماً إلى الإيضاح الكامل دون أن يبلغه أبداً .

ثانياً — الاتصال بالغير :

ولا يتم هذا التحقيق إلا إذا فتحت الذات نفسها على العالم ، لتحقق فيه إمكانياتها ، إذ الذات توجد مغموسة فى الأشياء والأحياء الذين يأخذون انتباهها ، وشيئاً فشيئاً حينما ترجع الذات إلى نفسها تتنبه إلى أصولها ؛ فلا تدرك نفسها على أنها شىء خارجى ، بل على أنها حضرة حقيقية تملأ ذاتها امتلاء كاملا . غير أنها فى هذا السبيل إلى اكتناه نفسها يعزُّ عليها أن تجدها . لقد وجدت نفسها أولا بين أشياء وأحياء ، ولأياً أدركت أن لها كيانها المستقل . فإذا أدركت كيانها أدركت فى الوقت نفسه الصراع بينه وبين الغير فى العالم . ومن هنا يقوم التوتر بين الذات والموضوع ، بين الإنسان والعالم الذى يوجد فيه . وفى هذا التوتر يقوم المعنى الأعمق للحياة الذاتية .

إنه إذا بدأ فأدرك ذاته ، اصطدم بحقيقة نفسه أولا على هيئة جسم . إذ يجد أن له جسماً ، وهذا الجسم يوجد فى مكان . ويبدو لى أنى وجسمى شىء واحد ؛ ومع ذلك أميز بين نفسى وبين جسمى . فأنا أحيا ، ولكنى لست حياة فحسب ، وإلا كنت ظاهرة من ظواهر الحياة الطبيعية ؛ وأشعر أن لى جسماً ، ولكننى أشعر فى الوقت نفسه أننى أستطيع أن أقتل هذا الجسم ؛ وبهذا أثبت أننى لست بدنى ، وإن كان الأمر سينتهى فى الواقع إلى فناء كليهما معاً : أنا وجسمى .

وثمّة مظهر آخر من مظاهر الأنا ، وهو الحياة الاجتماعية . فى هذا المظهر أتساءل : ما قيمتى ؟ فوظيفتى وأعمالى وواجباتى كلها تكون الصورة التى أدرك بها نفسى إجتماعياً وأدرك قيمتى فى وسط الآخرين ، فأصير آنية كسائر الآنيات . ومع ذلك فإننى فى داخل هذا المجتمع أستطيع أن أتمرد وأن أعصى . وهذا يردُّنى إلى ذاتيتى ، فأشعر من جديد بهذه الذاتية التى خشيت على فنائها باندماجها فى الحياة الاجتماعية .

وفى مرتبة ثالثة يبدو الأنا حسبما يفعل . فالفعل مرآة تنعكس فيها نفسى . غير أنى لست ما أفعله ؛ إذ يمكننى أن أضع نفسى فى مقابل ، وفى مضاد ماأفعله . والأفعال ، بمجرد أن تتحقق ، تنفصل عن ذاتى ؛ وهذا يشعرنى بذاتيتى فى مقابل أفعالى . فأنا لست أفعالى .

ورابعاً أنا أعرف من أنا عن طريق تاريخى ، عن طريق الماضى الذى تكدس من خلفى ؛ أجد نفسى فأعرف ماذا كنت ؛ ومع ذلك فهذا الماضى ليس فى نظرى موضوعاً متحجراً ثابتاً ؛ كذلك ليس الماضى مجموع الذات . ولو قلت إننى الماضى لأفنيت نفسى ، لأننى بهذا ألقى بحاضرى ومستقبلى فى بحر ماضىَّ .

وبالجملة ، فإننى مهما حاولت إدراك نفسى على أنى صورة من الصور الأربع السابقة ، أعنى الجسم ، والحياة الاجتماعية ، وأفعالى ، وماضىَّ — فإننى لا أجد نفسى متحققاً تحققاً حقيقياً ، بل أجد أننى وراء كل صورة من تلك الصور . على أنى أجد نفسى برغم ذلك قادراً على أن أعود إلى نفسى عن طريق التأمل ، فتصبح ذاتى موضوعاً لذاتها . ولهذا يمكن أن أقول عن نفسى إنى أنا الموجود الذى يقلق على نفسه ، وفى هذا القلق على نفسى أقرر مَن أنا . وحينما أقول : نفسى أزدوج وأصبح فى وقت واحد : واحداً واثنين معاً . ومهما حاولت التخلص من هذه الثنائية بينى وبين نفسى فلن أصل إلى شىء . كذلك أشعر

أيضاً بأنى لا أكون نفسى حقاً إلا إذا امتلكت نفسى ؛ وهذا لا يكون إلا بتأملى لنفسى باستمرار . وهذا التأمل يستمر إلى غير نهاية (سوى نهاية الموت طبعاً !) وفيه أضع ذاتى دائماً موضع الامتحان .

لكن ماذا يحدث إذا أخفقت فى محاولة استعادة نفسى ؟ أى ماذا يحدث لى — رغم كل ما حاولت — إذا أردت أن أكون أنا فلا أجد نفسى ؟ هل أكون مسئولا عن هذا الإخفاق ؟

نعم أنا مسئول عن نفسى لأن لدىّ اليقين بأنى الأصل فى نفسى ؛ وتلك هى المشكلة المحرجة فى هذا التأمل . ولا سبيل إلى التخلص من هذا الإحراج . إنّ علىّ أمرين متعارضين : أن أنقذ نفسى ، وأن أسلّم نفسى إلى العالم وإلى العلو . بوصفى حرًّا أكون أنا نفسى ، لكن هذا لا يكفى ، إذ لا يكفى الإنسان نفسه بنفسه ، لهذا لا مناص له من المشاركة فى العالم الذى يوجد فيه .

ثالثاً : التاريخية :

يفرق يسبرز ، ومن قبله هيدجر ، بين التاريخ والتأريخ ، بين الشعور التاريخى وبين الشعور التأريخى . فالتأريخ هو العلم بحوادث الماضى خلال التسلسل الزمنى للعالم ، أما التاريخ فهو شعور الذات بما حققته فى مظاهر نشاطها المختلفة . والشعور التاريخى هو النور الذى يوضح تاريخية الآنية . ويتبدى فى كل حالة أريد فيها أن أدرك العلوّ ، أى أن أدرك أننى من خلال المواقف التى أوجد فيها أحاول الخروج عنها والعلوّ عليها ابتغاء تحقيق إمكانيات جديدة . ولهذا يعرّف يسبرز التاريخية Geschichtlichkeit بأنها التضامن والوحدة بين الأنا التاريخى وبين الآنية . ويسمى الشعور بهذه الوحدة باسم الشعور التاريخى .

والتاريخية — من ناحية أخرى — هى الوحدة بين الضرورة وبين الحرية . فهناك مواقف نهائية مفروضة فرضاً ، وهناك من جهة أخرى حرية تعمل فى هذه المواقف . وعند نقطة التقاطع بين الضرورة التى فرضتها المواقف النهائية وبين الحرية التى تعمل فى ضمير كل موجود — تقوم التاريخية الحقيقية .

والتاريخية هى أيضاً وحدة الزمان والسرمدية . ذلك أن الوجود الماهوى ليس هو الزمانية ، ولا اللازمانية ، بل هو كلتاهما معاً ، ولا يمكن الواحد أن يوجد دون الآخر . ولفهم هذا يجب أن نستبعد المعنى التقليدى لفكرة السرمدية ؛ فالسرمدية الحقيقية هى صورة من صور الوجود الماهوى ، ومعناها تعمّق الآن ، أى ملْء الحاضر بحضرة زمانية . والآن يلعب دوراً خطيراً عند يسبرز ، كما كان عند كيركجور . إنه يجمع بين ما هو فى الزمان وما هو خارج الزمان ، بحيث نصبح فى حاضر سرمدى .

رابعاً : الحرية :

الحرية جوهر الوجود الماهوى . والآنية لها الحرية بمثابة تعبير عن إرادتها ، لكن الإرادة ليست نشاطاً سابقاً ، بل حرية الإرادة معناها أن أريد دائماً . وقد حاول علم النفس التقليدى أن يبحث فيما يسميه البواعث ، بواعث الاختيار والعمل الحر ، لكن نتائج بحثه هنا موضوع شك كبير . ذلك أن الاختيار ليس أثراً لقوة تسيطر عليه ، بل الاختيار قرار به أكبح القوى التى تسيطر علىّ وأعطى به لدافع من الدوافع قيمة مطلقة . فليست الدوافع هى التى تفسر الاختيار ، بل الاختيار هو الذى يفسر الدوافع . فأنا الذى أختار الدافع نفسه . والسبب فى هذا الاختيار هو أننى أريد أن يكون الأمر هكذا . فالإرادة إذن صلة بالذات ، وشعور بالذات ، به أكون فعّالا بالنسبة إلى نفسى . وفعل الأنا الذاتى الذى يتدخل ها هنا هو خلْق ذاتى . وهذا ما تنبه إليه كيركجور من قبل فقال : إنه كلما ازدادت الإرادة ازدادت الشخصية . والمعنى

الذى يستخلص من هذا كله هو أن الإرادة قرار وتصميم ، ينبذ بواعث ويستبقى باعثاً واحداً . فليست البواعث هى التى تحملنى على الاختيار . بل الاختيار قرار تلقائى مباشر ينبذ البواعث كلها إلا واحداً .

والأصل فى السؤال عن الحرية وهل أنا أحر — هو أننى أريد أن أكون حرًّا . ولهذا فإن إمكان الحرية ناشىء من إرادتى للحرية . فالحرية ليست شيئاً يحتاج إلى برهان ، بل هى قرارى أنا أن أكون حرًّا . وإذن لا تأتى الحرية من خارج ، ولا تحتاج إلى برهان لإثباتها ، بل يكفى أن أقرر أننى حرٌّ كما أكون حرًّا .

وهنا يعترض بفكرة القانون . لكن القانون ليس إلا تعبيراً عن ضرورة معايير الفعل ، تلك المعايير التى يمكن أن أسير عليها ، وأن لا أسير . ولكننى أحيل الضرورة القانونية إلى حرية وذلك بأن أشعر بأن هذه المعايير تتساوى مع نفسى وأنها توافق نفسى ، فأطبع عمومها بطابع شخصيتى الخاصة ، وأخلع عليها خصائص ذاتى . ولهذا فإن الحرية تفترض الخضوع للقانون ، لكنها لا ترد إلى هذا الخضوع .

خامساً : العلو :

وهنا نصل إلى مسألة العلو ، وهى من المسائل الغامضة الشائكة فى مذهب يسبرز ، لأن فكره هنا يشوبه غموض وقلق ، لعل مرجعه إلى خضوعه هنا لاعتبارات غير فلسفية .

فهو يبدأ بإعلان أن كل محاولة لإثبات وجود العلوّ هى محاولة وهمية . فلا يوجد برهان موضوعى ولا حجة يقينية يمكن بها إثباته : لا بالعقل ، ولا بالنقل . بل الوجود الماهوى ، وحده بما فيه من حرية ، هو الذى يفتح السبيل إلى العلو ، العلو الذى يجده فى نفسه ؛ وهذا العلو هو الرغبة والسعى فى تجاوز نطاق الواقع الراهن ؛ وليس له معنى أكثر من هذا .

وهذا العلوّ معنى غامض ، ولهذا فإن لغته هى الرموز (الشفرة) ، أى لغة سرية غير مفهومة مهما حاولنا استجلاءها . ولقد أخطأت الفلسفة فى بحثها فى الله لما أن أدركته فى العلو الثابت الباقى . وكل نظرة فى الله — مؤلّهة كانت أو قائلة بوحدة الوجود — تقع فى الزيف والتناقض ، لأن القول بالمحايثة والبطون فى وحدة الوجود يستبعد العلو ، كما أن القول بالعلو فى مذهب المؤلهة يستبعد المحايثة .

كذلك يجب ألا نجعل من هذا العلو أمراً يجاوز هذا العالم ، وإلا انتهينا إلى معدوم لا يمكن أن يحقق معنى ولا أن يفسر شيئاً . وإنما الوضع الحقيقى فى نظر يسبرز هو أن نقول إن العلو والبطون لا ينفصلان ، وإنه ليس وراء العالم شىء ، ويجب أن يكون العلوّ باطناً فى الموجود نفسه .

والعلو فى نهاية الأمر هو الحقيقة الفعلية التى ليس وراءها شىء ، وأمامها لا أملك إلا أن أظل صامتاً . فأنا أصطدم بالعلو فى كل حالة أصطدم فيها بحقيقة لا يمكن أن تستحيل إلى إمكان ، أى ليس فيها قرار ممكن ؛ وذلك أن إمكان القرار أو الحرية يدل على نقص فى الوجود الزمانى . وإذاً فالعلوّ هو الحقيقة المتحققة تحققاً فعلياً بحيث لا يوجد ثم مجال لأىّ قرار جديد ، لأنه ليس ثم نقص . ولهذا فإن العلو يحيط بنا كالإطار ، أى أنه منطقة الأشياء المتحققة فعلا .

سادساً : راموز العلو (الشفرة) :

قلنا إن هذا العلو ليس فى متناول الإدراك أن يحيط به . ومهما اقترب الإنسان منه تبدى له أبعد . ومهما حاول أن يقول إنه هناك فهو وراء هذا التصور . ولكنى فى كل فعل من أفعال الحرية أشعر بأنه هو الحد ، وأنه هو السبق لما يقع ؛ وكل مظهر يمكن أن يكون راموزاً لهذا العلو . والآنية نفسها يمكن أن تصبح شفرة للوجود الماهوى . فإن كل

وجود : مثل الإنسان ، والحيوان ، والوقائع التاريخية والحضارية - كل هذا يعبر عن شيء ، بطريقة غامضة . وهذا الغموض هو طابع الشفرة الموجود في الأشياء . فحيث يبدو الشيء غير مفهوم ، فإنه يتصف بطابع الشفرة . وعلى الإنسان أن يسعى لقراءتها . إننا نجد الشفرة في كل مكان ، ولا نجدها في أي مكان ، لأنها ممكنة باستمرار ، ولكنها غير قابلة لبينة واضحة أبداً . فلقراءتها لا بد من تجاوز مظهرها الرمزي ؛ ومع ذلك يجب أن أرجع إلى الخيال كي أتصورها وأتوسمها على نحو ما تتبدى عليه في الأشياء .

ولهذا العلو لغات ثلاث في هذه الشفرة : الأولى مباشرة ، وتأتي من التجربة ، إنها الإدراك الحسي والعلمي للأشياء الزمانية المكانية ، وللشعور بالذاتية والعمليات العقلية . والثانية هي لغة بني الإنسان ، ولها مظاهر ثلاثة : الأساطير ، الوحي ، عالم الفن . فعن طريق هذه المظاهر تعبر لغة الإنسان عن حقائق أبدية أزلية . واللغة الثالثة هي لغة النظر العقلي الذي ينشيء مذاهب ميتافيزيقية ويهدف بالتالي إلى العلو ؛ بيد أن هذا النظر العقلي لا يمكن أن يؤدي لنا غير رموز مجردة ، ولا يمكن أن يعرفنا بالعلو معرفة إحاطة .

سابعاً : الإخفاق :

والمعنى الأخير في فلسفة يسبرز هو الإخفاق . وهو ينشأ عن أن الإنسان يحاول دائماً أن يقرأ شفرة العلو وأن يحررها في صور عقلية يقينية ، بيد أنه يخفق دائماً في هذا الفهم . والإخفاق في كل مكان طابع يسود كل موجود . فالآنية مصيرها إلى الموت ، والإنسان في حياته وتاريخه يدرك أن مصير كل شيء إلى الزوال ؛ سينتهي هو ، وسينتهي كل شيء . فأي عظم لم يزل ! وأي بناء لم يتداع ! وإذن فقوى التحطيم تفعل فعلها باستمرار ضد أعمال الإنسان . لا شيء يبقى ، وسرعان ما يأتي النسيان على كل شيء .

ولهذا فإن الإخفاق هو القانون الكلي الوحيد ، سواء في عالم العقل ، وفي الواقع الحي .

فمصير كل شيء إلى الغرق .



شاعر السلام : زهير بن أبي سُلمى

بقلم الأستاذ إبراهيم الأبياري

مردُّ كل قضية إلى بيئتها ؛ فمن البيئة بما اجتمع لها وما توفّر فيها مادة تلك القضية ، وقد تصدر تلك القضية عن البيئة بسبب إيجابي ، كما قد تصدر عنها بسبب سلبي ، وهذان السببان : الإيجابي والسلبي ؛ مما يحفظ للبيئة نموَّها اطِّراداً وتطوراً ، تفسح لها تلك الأسباب الإيجابية في هذا الاطراد من النمو ، وتعود عليها تلك الأسباب السلبية بهذا التطور وما فيه من تشكيل وتبديل .

وأعني بالأسباب الإيجابية كل ما كان امتداداً للبيئة في شتى مظاهرها ، وما يصحب هذا الامتداد من عوامل مكملة أو مغرية بهذا الكمال على الحالين المادية والمعنوية ، فالإيجاب كما أريد هو الرضى بالموجود والاطمئنان إليه والحرص عليه والعمل له ، على أي لون كان هذا العمل .

وأعني بالأسباب السلبية كل ما كان خروجاً على البيئة في مظاهرها كلها أو بعضها وما يصحب هذا الخروج من عوامل مبدِّلة أو مغرية بهذا التبديل ، على الحالين المادية والمعنوية . فالسلب كما أريد ؛ هو الكفر بالموجود والبرم به والدعوة إلى تغييره والعمل على نقضه ، على أي لون كان هذا العمل .

أما تلكم القضايا التي تنضم عليها البيئة لا هي إيجاباً ولا هي سلباً ، فهي عبث من العبث ؛ لا تحفظ على البيئة وجودها الممتد، ولا تهيئ البيئة لوجود حيٍّ جديد بل تقفها لاهية بما لا يُجدى ، عابثة في غير طائل .

يستوي في ذلك كل ما هو مادي وكل ما هو معنوي ، فما نشاهده من استجابة مادية لحاجة البيئة يسد عليها رغباتها ويوفر لها ما هي في عوز إليه هو من هذه الأسباب الإيجابية ، وكل ما نحسُّه من استجابة معنوية تحفز الهمم وتضم النفوس على ما لها ، تأييداً واحتراماً ، هو من تلك الأسباب الإيجابية .

وما نشاهده من انقلاب مادي يخرج بالبيئة عن قديم لا ينفع إلى جديد نافع هو من تلك الأسباب السلبية ، وكل ما نحسُّه من ثورات فكرية تخرج بالبيئة من حياة رخيصة معها الهوان والذلة إلى حياة رغدة مع الهناءة والقوة ، هو من تلك الأسباب السلبية .

وعلى الرغم من جلاء المظاهر المادية ووضوحها في البيئة حتى لتبدو وكأنها كل شيء ، فإن المظاهر المعنوية على خفائها هي في الحق كل شيء ، أو هي في قول أدق مصدر هذا كله والوسيلة إلى حفظ هذا كله ورعايته .

فكم من أمم استقامت لها الحياة إلى الغلبة والظفر ، ثم غرّتها مادياتها عن معنوياتها فإذا هي آخر المطاف تخرُّ صرعى لا تغني عنها مادياتها شيئاً .

وكم من أمم تخلّفت فيها مادياتها شيئاً ولم تتخلف فيها معنوياتها فإذا هي آخر المطاف قد أقال الزمن عثرتها ، وإذا الحياة في يديها قوة وغلبة .

وكل ما في البيئات من ماديٍّ فهو إلى رماد وهباء ، ينمحي منه شيء ليقوم مكانه شيء . وكل ما فيها من معنوي فهو حيٌّ متصل يكمل بعضه بعضاً ،

لا يختفى منه شىء على هوانه ، بل فكر البشرية حريص عليه لا يفلته لأنه أصل من أصوله .

والحياة آخر الأمر فكرة قبل أن تكون شيئاً آخر ، وستبقى فكرة لا يزحمها شىء آخر ، لا تهوّن منها تلك المظاهر المادية التى تبدو فيها براقة جذّابة .

من أجل هذا كان حرصنا على أن يكون للفكر وجوده الحق ، من حرصنا على الحياة الحقة ! ومن أجل هذا كان حرصنا على أن يمضى الفكر سليما إيجاباً وسلباً ، من حرصنا على التمكين لحياتنا أن تمضى مطردة متطورة ! ومن أجل هذا كان حرصنا على تخليص الحياة من الفكر العابث اللاهى الذى لا هو من الإيجاب ولا من السلب،من حرصنا على أن نهيئ للحياة السبيل لأن تخطو غير متعثرة ولا متخلفة .

وفى ضوء هذا كله تكون سبيلنا إلى مناقشة التراث الفكرى نُجيزه بهذه الأسباب ونردّه بتلك الأسباب عينها ، متخذين من البيئة فى ماضيها ، بما اجتمع لها وتوفر لديها،مادتنا فى الحكم على ما كان من هذا النتاج الفكرى .

ولقد عاشت البيئة العربية فى عصورها المختلفة وأخص لون من ألوان الفكر فيها الشعر ، يختلف ذلك مع العصور قوة وضعفاً ، غير أنه مما لا مِرْية فيه أن الشعر كان أخص هذه الألوان الفكرية فى جاهلية هذه الأمة ، لم يسعفها غيره ، وتكاد لم تكن تحيا على سواه غذاءً وتوجيهاً .

ولقد عاش الشعراء العرب فى جاهليتهم يُملى نفرٌ عن هذه الروح الإيجابية ، ويملى نفر عن تلك الروح السلبية ، مع إخفاق وتوفيق ، وعاش بين هؤلاء وهؤلاء نفر لا يدفعون البيئة إيجاباً ولا يحوّلونها سلباً، ولكنهم كانوا لأنفسهم يعيشون ، وعلى جمود البيئة يحيون .

وما أريد أن أمضى بك بعيداً فى هذا التعميم ، وحسبى ما قدمت تمهيداً للدخول بك إلى موضوعى الذى قصدت إليه ، ولن يكون إلا مثلا خاصًّا يكشف لك الكثير من هذا التعميم الذى أحسسته أنت فى هذا التمهيد .

* * *

لقد سبقت زهيراً ــ شاعرنا الذى نريد أن نتكلم عنه ونتخذه دليلنا على قضيتنا التى ندعها ــ بيئةٌ مضطربة صاخبة .

وما نظنك واجداً فى بيئة لا يضبطها قانون سائد ، ولا تستملى عن نظام عام ، غير هذا الاضطراب وتلك الفوضى .

ولكنك يجب أن تدرك أن تلك البيئة التى حرمت هذا القانون السائد وذلك النظام العام لم تحرم من عرف خاص كان فى حكم هذا القانون السائد ، يحيا حيناً ويموت أحياناً ، يعمل فيه الرأى قليلا ويعمل فيه الهوى كثيراً ، لا يحميه الجزاء المفروض الذى يحمى القانون السائد ، بل كانت تحميه قوة الفرد أو قوة القبيلة من حوله ، فإن أصيبت تلك القوة أو هذه بوهن انقلب العرف نُكرا ، وحرم الناس حتى هذا الضابط الواهى الضعيف واضطربت عليهم أمورهم .

وكان أمر الناس فى هذه البيئة إليهم فى أكثر الأمر ، لا سلطان لهذا العرف عليهم ، هم الخصوم وهم الحكم ،يختصمون كلما ثارت للخصومة أسباب ماكان أكثرها وما كان أهونها ، لا يردُّهم عنها رادٌّ من قانون ضابط . وليس لهم فى هذه الحياة الثائرة المضطربة قانون يحمل الجزاء ليخشوه ويرتدعوا به ، كما كانوا هم الحكم فى هذه الخصومات تملى عليهم قوتهم ، ويملى عليهم بطشهم ويملى عليهم عنادهم ، فإذا هم حرب على غيرهم ، قانونهم هواهم .

وما أظن قانون الحياة قد تبدل كثيراً عن ذى قبل . قد يكون العالم أفاد شيئاً يحمى الفرد من ظلم

الفرد ، ويردُّ الفرد عن كثير من غيِّه ، ولكن هذا العالم لا يزال يرزح تحت تلك المغريات المفسدة التى كانت تثور بين القبيلة والقبيلة ، ولعلك لوجهّلت من سلفوا على تلك الأسباب التى كانت تحفزهم للحرب وتراءى لك أسباباً واهية ، لا تعدم أن تُجهّل الأمم التى تعيش أنت بينها الآن على تلك الأسباب التى تحفزهم للحرب ، ولو أنعمت النظر قليلا لوجدت فيها الطمع اللئيم والشرّه الخبيث ، ولوجدت الأمر لا يختلف فى حقيقته عما كان والعالم فى جاهليته .

وهكذا كُتب على هذا العالم أن يعيش فى جاهلية مستمرة ، لا نعرف متى سيخرج منها وينفض عنه غبارها .

وما استقامت للناس أحوالهم حيناً من الدهر فيما سلف إلا على لسان الفكر الواعى الناضج ، وكذلك لن تستقيم للناس أحوالهم فى حاضرهم إلا على لسان الفكر الواعى الناضج .

أعنى أن على الرائين والناطقين بالرأى تبعة ما حمل الوجود وما يحمل من هيج وتكور .

ومن هؤلاء الرائين : القائلون والكاتبون ؛ ومن القائلين : الشاعرون والناثرون ، ولقد أظلّ العربَ زمانٌ طال ، كان الشاعر فيهم الحكيم وكان الشعر حكمتهم ، لا يدّعيه دعىٌّ ولا يبقى منه إلا ما يستحق البقاء ، يُملى عليهم هذا الشعر فيستمعون ، يَعْنيهم أن يُذكروا به وألاّ يخالفوا عن حكمه .

وهكذا كان لهذا الفن من فنون القول — أعنى الشعر — خطره ، ومن أجل هذا كانت العناية بدراسة هذا الشعر لها خطرها ، ومن أجل هذا كانت دراسة الشاعر منفصلا عن بيئته لا تغنى غَناء كبيراً ، وكانت دراسة الشعر منفصلا عن أحداث البيئة وإملائها تجريداً له من أخص ما فيه ، وخروجاً به إلى أدنى ما وضع له .

* * *

ترى على هذا كيف كانت تلك البيئة التى أظلت زهيراً شاعرنا ؟

أحب لك أول الأمر أن تعرف أن زهيراً هُيئ لفن القول تهيئة واسعة سديدة ، وهذه التهيئة هى التى مكنت لرأيه أن يصح ولقوله أن يجود .

ولو أن زهيراً دخل إلى تلك البيئة محروماً من تلكما الأداتين ما استجاب لتلك الأحداث الشاغلة ، أو لعله كان يستجيب لها على لون آخر غير ذلك اللون الذى ظهر له ، ثم لعله لم يكن القائل المستمعَ لقوله المستجاب له .

فلقد كان أبوه أبو سُلمى شاعراً ، لم يُذكر له شىء كثير نعرفه به حق المعرفة ، ولكن حسبك عن الرجل ما يدلك على موهبته .

فلقد حكوا له أنه كان يقيم مع غطَفان فى أرضهم ، إذ كانت له خُؤولة منهم ، وأنه خرج معهم فى غزوهم طيّئاً فأفادوا نعماً كثيراً وأموالا .

ولكن غطفان أبت أن تفرد له سهماً ، وما يملك أبو سلمى أن يثور بغطفان ، ولم يكن أخواله بذى عدد فيثوروا هم الآخرون بقومهم من أجله ، أو لعل هؤلاء وهؤلاء لم يكونوا يؤمنون أن للحال بينهم وليس منهم هذا الحق ، من أجل ذلك حرموه ولم يعطوه .

ولكن أباسلمى كان يحب أن يُحسب بإقامته فيهم وبخؤولته منهم ، واحداً منهم له ما لهم وعليه ما عليهم ، وها هو ذا قد أدى ما عليه فما باله يحرم ما هو له .

لم ترض نفس أبى سلمى — والد زهير — بهذا الحرمان ولم تستسغ هذا الظلم ، وأقل مظاهر الإباء من النفس الأبية أن تُخلى بينها وبين تلك البيئة الظالمة .

وما نظن أبا سلمى كان يراح لهذه إلا حين أحس أنه فى غير وطنه وبين غير أهله ، ولو كان الوطن وطنه والأهل أهله لكان له مع هؤلاء القوم شأن آخر لا ندرى كنهه ، ولكنا نجزم أنه لن يكون رحيلا .

وكانت إلى جانب زهير أمه — أو كان هو إلى جانب أمه — يعيش بها أو تعيش هي به مع أهلها من غطفان . وما من شك فى أن رحيل الأم بابنها إلى قومها كان بعد فقد زوجها ، رباح بن قُرَّة المزنى ، ولعل ذلك كان والابن — نعنى أبا سلمى — لم يدرج بعد ولم يأخذ مكانه بين لِداته فى وطن بنى مُزَيْنة ، إذ لو كان أبو سلمى اتصل بتلك الحياة واعياً ما فرط فيها ، ولو كان اتصل بوطنه مدركا ما خرج عنه .

من أجل هذا خرجت أم أبى سلمى عن أرض بنى مزينة إلى أرضها فى بنى غطفان ، ومن أجل هذا لم يملك أبو سلمى أن يلصق بأرضه ولا أن يحول بين أمه وبين ما أرادت .

وعاش أبو سلمى فى غطفان عيشة طويلة — ما نشك فى ذلك — عيشة شملت طفولته وشملت صباه وشملت شبابه حتى كان فتى يافعاً جلداً يقوى للحرب .

من أجل هذه العيشة الطويلة المتصلة أحس أبو سلمى أنه غطفانى ، وكاد أن ينسى أنه مزنى ، حتى إذا ما رُدَّ عن حق أحس أنه ما رُدَّ عنه إلا لمزنيته ، نسى أنه غطفانى وذكر أنه مزنى ، فشمَّر يرجع إلى قومه ووطنه .

ولقد ملك هنا أن يحمل أمه معه ، لأنه ملك أن يُملى رأيه ، ولأنه كان أولى بها من أخواله .

ولقد كان عزيزاً على الأم أن ترحل ، فهى سوف لا تملك فى مزينة إلا هذا الابن أبا سلمى ولكنها تملك فى غطفان جمعاً ، ثم هى لم تنعم بأرض مزينة كثيراً لتنسى وطناً بوطن .

لهذا عزت الأم على ابنها حين أراد الرحيل بها عن أرضها ، ولقد كان كثيراً على الابن أن يرحل مخليًا أمه ، وكان كثيراً عليه ألا تشاركه أمه إحساسه بهذا الظلم ، وألا تشاركه رغبته فى الرحيل . وكان الفتى فتى حرب لا فتى رأى ، لا تزال يداه مخضبتين بدم مَن قتل من طيئ ، وما سكن قلبه من هيج تلك الحرب أو كاد حتى هاجته عليه غطفان بما فعلت من ظلمه ، وليس هو فى ظل قانون يردُّ عليه حقه فيطمئن شيئاً ، ولكنه فى ظل عرف يملى عن هوى .

أحاطت هذه كلها بالفتى فدفعته إلى العنف بأمه عنفاً شديداً حين لم تستجب له ، وكاد أن يخرج منه مضرَّج اليدين بدمها .

وما ملكت الأم أن ترد الابن برأيها لأن الرأى لم يكن له مكان من رأسه ، وما ملكت الأم أن تحتمى بأهلها لأنها كانت بين يدى ابن يعز عليها أن يناله مكروه ، وشىء آخر لم يدع لها فرصة فى الأخذ بهذا أو ذاك هو أن الابن أعجلها بالرحلة مهدِّداً فلم تملك إلا أن تستجيب ، فخرج بها عن قومها وهو يقول :

ويــل لأجيال العجــوز منى
إذا دنــوت ودنــون منى
كأننى سمعمع [1] من جــن

واستقر الفتى فى قومه بنى مزينة زمناً ، وإن نفسه لفيها ما فيها من الحقد على أخواله . فما إن تهيأ قومه لحربهم حتى كان معهم يراها أمنية ويراها أملا ، لم يذكر لأخواله برَّهم به أعواماً ، وإنما ذكر لهم حرمانه من إبل وأغنام .

وكما لم تبلغ مزينة من غطفان مرامها لم يبلغ الفتى مرامه ، فما صبرت مزينة لحرب غطفان بل ولوا هاربين ، وإذا الفتى المملوء حميةً وحقداً فى الميدان وحده وإذا هو لا يُغنى عن نفسه شيئاً ، وهكذا لم يستطع الفتى أن يبلغ من غطفان فى هذه كما لم يستطع أن يبلغ فى الأولى ، ولكنه على هذا لم يرغب فى اللحاق بقومه أو الرجوع إليهم ؛ لأنهم قد هانوا بفرارهم ، ثم لم يشأ أن يرحل عن أخواله ؛ لأنهم قد عزوا عنده بامتناعهم عنه .

(١) السمعمع : الخفيف النشيط .

وهكذا عاد الفتى يحب أخواله ولا يرغب فى قومه ، وكما فعل أبوه من قبل حين أصهر إلى غطفان، فعل الفتى نفسه فأصهر إلى غطفان ، وكانت زوجه أخت بشامة بن عمرو الغطفانى الشاعر المجيد الرائى .

ولم يعمَّر أبو سلمى طويلا ، وكما اختطف الموت أباه وهو صغير ، اختطفه الموت وابنه زهير لا يزال صغيراً ، وكما عاش أبو سلمى فى ظل أخواله من غطفان ، عاش زهير فى ظل خاله بشامة فى غطفان . ولكن الظروف التى لم تُتِح لأبى سلمى خالا شاعراً فحلا يرعاه ويكفله وينشئه ويروِّيه ، كفلت لزهير خالا شاعراً فحلا يرعاه ويكفله وينشئه ويرويه .

وغير بعيد من هذا الخال الشاعر الرائى بشامة بن عمرو كان هناك شاعر آخر لم يبلغ مبلغ بشامة رأياً وإن كان قد بلغه شعراً ، رعى زهيراً هو الآخر ، وإن كانت حياته لم تخلص لزهير كلها ، أو أن زهيراً آثر بحياته خاله وأحب المقام معه .

هذا الشاعر الثانى هو أوس بن حجر ، بنى بأم زهير بعد موت أبى زهير .

وهكذا رزقت الحياة زهيراً أباً يقول الشعر ، وخالا يجيد الشعر ويجيد الرأى ، وزوج أم يجيد الشعر وشيئاً من الرأى . ثم رزقته مع هذا أختين — لا ندرى أكانتا لأوس بن حجر أم لأبيه هو أبى سلمى — قالتا الشعر ، هما : سلمى والخنساء[1] . فامتلأت الحياة على زهير شعراً ، يذكر عن أبيه ويسمع لزوج أمه ، ويجلس إلى خاله ويقارض أختيه .

* * *

تلك هى البيئة التى هيأت زهيراً لقول الشعر ، وهيأته للرأى ، فما نستطيع أن نفصل هذا الفن من القول أو غيره من فنون القول عن الرأى ، ولكن أى رأى هذا الذى أفاد زهير ؟ ذلك هو الذى نريد أن نمهد له :

لقد مرَّ بك كيف ظُلم أبوه ، ظلمه ذلك العُرف الذى اتخذته غطفان لها قانونا ، ولم يملك الفتى أن يرد عن نفسه أو أن يبلغ حقه .

ثم خذّله قومه حين لم يقووا معه على حرب غطفان وخلفوه وحيداً فى الميدان ، وكاد أن يلحقه هوان لولا وشيجة رحم وصلة قربى .

ولعله بعد هذه قد تنكر للحرب ، تنكر لها هذه المرة لأنها آذته فى أمله وآذته فى قومه ، كما تنكر لها قبل هذه المرة حين خرج مع أخواله من غطفان لغزو طيئ ، وعاد من الغنيمة صفر اليدين .

ما نشك فى أن أبا زهير قر فى نفسه شىء من ذلك ، وما نشك فى أن زهيراً علم عن أبيه شيئاً من ذلك .

وما نشك فى أن أبا زهير حين استسلم ليعيش بين أخواله ، على كرهه أول الأمر لأخواله ،كان قد لان عنفه وهدأ طيشه ، وبدأ يستحيل من شاعر إيجابى يورّث للحرب لأن البيئة تورّث للحرب ، ويدعو للهيج لأن البيئة ديدنها الهيج ، ويلبى داعى الثأر لأن البيئة كلها ثأر ، ويعنف بأمه ويكاد يضربها بسيفه لأن البيئة قانونها العنف ، بدأ يستحيل أبو سلمى من هذه الإيجابية إلى سلبية أحسسناها فى استسلامه ذاك ، وأحسسناها فى إخلاده إلى أخواله ، أحسسناها فى فكره لأننا قاربنا أن نعرف فكره ، ولكننا لم نحسها فى قوله لأن قوله لم يصل إلينا ، ولو أنه كان ما عدا ما قاربنا أن نعرفه .

وهكذا عرف زهير أباه على حاليه ، حال الشر والاستجابة للبيئة بما تملى ، وحال السلم والخروج على البيئة بما تملى ، عرفهما رأياً ومشاهدة وخبرة على أقل تقدير .

ثم إذا هو بين يدى خاله بشامة بن عمرو — ومَن

(١) ليست هى الخنساء السليمية الشاعرة المعروفة .

بشامة ؟ كان سيداً فى غطفان كثير المال وكان من أحزم الناس رأياً ، يصدر قومه عن رأيه إذا حزبهم أمر ، وكان على هذا مُقعداً لم يشارك قومه فى حرب ، وإن كان قد شاركهم فى كل غنم جزاء ما كان يشير عليهم ، وكان لا ولد له فلم تفجعه الحرب فى عزيز عليه فتحوله غاضباً ثائراً ، ولكنها تركته حيث هو يملك رأيه عنها فى هدأة واطمئنان .

ولقد أضاف إليه هذا العقم مع الغنى شيئاً آخر كان لوناً من ألوان الزهد والقناعة .

تستبين هذا فيه حين حضره الموت ، فقد جلس إلى أهله أو جلسوا هم إليه وجعل يقسم بينهم ماله عن رضى واطمئنان ، ومال المرء عزيز عليه عزة روحه ، يود لو خرج به معه من الدنيا إن كان من خلقه الطمع والحرص ، فهو لهذا لن تلين نفسه ليجلس مجلس بشامة يعطى منه ويهب .

* * *

فإذا زهير بين يدى هذا الخال يلقن سائر الدرس الذى بدأ به أبوه .

وكان بشامة سلبياً بطبعه ، فلقد كان مُقعداً كما قلت لك ، لم يشارك فى هيج ولا نكر ، وكان قعوده ذلك فرصة لرأيه وفكره فتدبر على قومه وأنكر ، وكان عقمه الذى عاش به سبباً من أسباب زهده ، والزهد خروج على متاع الحياة وليس استجابة لها .

كانت تلك هى المعانى التى امتلأت بها نفس شاعرنا بشامة خال زهير ، الذى تولى زهيراً بعد وفاة أبيه .

ولم يكن أوس بن حجر ، زوج أم زهير ، شيئاً غير هذا أو ذاك ، لم يؤمن هو الآخر بما حملت تلك البيئة من وزر ، ولم يُعِن على ما فيها من شر ، وحسبك قوله :

لعمرك إنا والأحاليـف هؤلا
لفى حقبة أظفارها لم تقلَّم

* * *

هذا هو الرأى الذى تهيأ له زهير ، تهيأ لأن يكون غير مستجيب لتلك البيئة بشرها وغدرها ونكرها وإيذائها ، لقنه رأياً وفلسفة وتجربة عن هؤلاء الثلاثة : الأب والخال وزوج الأم . حتى أصبح فيما بعد نظَّاراً متوقياً ، يطغى عليه هذا النظر وذاك التوقى ، يبيت عليه ويصحو ، يتدبره فى اليقظة رأياً يُعمله ، وينطوى عليه فى المنام رؤيا يراها ، فلقد قص على بنيه يوماً أنه رأى فى منامه كأن آتياً أتاه فحمله إلى السماء حتى كاد يمسها بيده .

ترى ماذا أعطت البيئة زهيراً بأحداثها لتزيده استمساكاً بما لقن وتزيده كفراً بأساليبها ؟

لقد عاصر زهير حرباً من أعنف تلك الحروب الثلاث التى كانت فى الجاهلية — نعنى حرب البسوس التى كانت بين بكر وتغلب ، وحرب الفساد التى كانت بين غوث وجديلة ، ثم حرب داحس والغبراء التى كانت بين عبس وذبيان — وهى الحرب التى أظلت زهيراً وأعطته بأحداثها ما زاده استمساكاً بما لقن ، وكفراً بحياة القوم .

ولو أن البيئة استقرت أول الأمر لآباء زهير ما تهيأ لهذا الذى تهيأ له من تمكن فى الشعر وصلة بالرأى ، ثم حياة فى ظل تلك الحرب .

نعنى لو أن رباحاً جدَّه لم يمت مبكراً عن زوجه وابنه أبى سلمى ما رحلت زوجه إلى أهلها فى غطفان ولعاشت عمرها فى مزينة ، ولنشأ ولدها على غير تلك الحال التى نشأ عليها صلة بغطفان .

ثم لو أن أبا سلمى يوم خرج عن غطفان لم يعد إليها بذلك السبب الذى عاد به لاستقرت له الإقامة فى قومه مزينة ، ولم يصهر فى غطفان فينشأ ابنه زهير هو الآخر موصولا بهم وبخؤولته منهم .

وهكذا هيأت البيئة لهذا كله .

أرادت زهيراً أن يكون شاعراً مجوِّداً فهيأت له

أسباب هذا التجويد كله يوم أن فرضت عليه الإقامة فى غطفان فرضاً .

وأرادت له أن يكون شاعر هذا السلام فقطعته من مزينة ووصلته بغطفان ليشهد حرب فرعين منها، هما عبس وذبيان .

إذ من غطفان الذين هم أخوال زهير وأخوال أبيه من قبله كان ريث بن غطفان ، ومن ريث بن غطفان كان بغيض بن ريث ، ومن ولد بغيض بن ريث : عبس وذبيان .

فهذان القبيلان لأخوين ، وهذان الأخوان بقبيلهما من أخوال زهير وأخوال أبى زهير .

وهكذا كتبت الحياة على زهير بين أخواله من غطفان ليكون الشاعر وليكون شعره للسلام .

ولقد دخل هذه الحرب نفر من الشعراء الإيجابيين ، كانوا صدى لوقع السيوف وتشاجر الرماح ، غمرت قلوبهم بما غمرت به قلوب البيئة من حب للثأر ونُفرة للانتقام ، وامتلأت رؤوسهم بما امتلأت به رؤوس البيئة من تدبير للغلبة وتفكير فى الإبادة . رزقوا الكلمة الخاصة التى هى لصالح قوم ، ولم يرزقوا الكلمة العامة التى هى لصالح أقوام ، عاشوا لعشيرتهم ولم يعيشوا للعشائر كلها من حولهم ، فأهلكوا عشيرتهم والعشائر كلها من حولهم .

وما نحب أن نجرد هؤلاء من أن يكون لهم حفاظ لقومهم ، ولكنا نحب أن نزيدهم حفاظاً للأقوام كلهم .

وما نحب أن نخلى هؤلاء من الغيرة لبنى جلدتهم يدفعونهم للحرب إن كان لا بد من الحرب . ولكنا نحب أن يكون إلى جانبها الغيرة عليهم يحمونهم من الحرب ما دام غيرها يُغنى .

وما بى رغبة أن أفصِّل لك الحديث عن حرب داحس والغبراء تفصيلا ، ولا أن أوجزه إيجازاً ؛ فلست مؤرخاً لهذه الحرب فآخذ فى وصفها تفصيلا أو إيجازاً ، وهى حرب على كل حال من تلك الحروب الجاهلية التى تثيرها أسباب عابثة ، يخلقها نفر من الزعماء ويصطلى بها الشعب العاجز المسكين ، يذوق من ويلاتها قتلا وتشريداً وجوعاً وأسراً وذلاً ومهانة .

ولقد كانت حرباً من الحروب لا نفع فيها ولا غُنْم ، ولا أمن ولا طمأنينة ؛ يستحيل فيها بنو الإنسان وحوشاً مفترسة ضارية يأكل بعضهم بعضاً .

هذا هو الوصف الذى يعنينى عن حرب داحس والغبراء ، وعن كل حرب ، يستوى فى ذلك ما كان منها قديماً أثاره قوم يجهلون ، وما كان منها حديثاً يثيره قوم يدعون أنهم يعلمون .

ولكنا نعلم أن زهيراً عاصر تلك الحرب — أعنى حرب داحس والغبراء — ولم يقل فيها شيئاً يكفُّ به أو يهيج .

ترى هل كان زهير لا يزال يحس أنه مُزَنى ،وأن شؤون غطفان لا تعنيه ؟

ما نُخلى الرجل من شىء من هذا ، وما نظن أنه نسى أرومته النسيان كله ، وما نظنه عاش بين غطفان يعرفهم ويجهل أصله .

إنا لنظن أن زهيراً عاش مُزَنياً بين غطفانيين ، يذكر مُزَنيته الذكر كله ،ويذكر غطفان أخوالا هو بينهم مقيم ليس له ما لهم .

وهل كاد زهير أن ينسى حظ أبيه فيهم حين خرج معهم محارباً وعاد معهم غانما فحرموه نصيبه من المغنم ولم يقسموا له كواحد منهم .

وهل ينسى زهير خروج أبيه عن غطفان مغاضباً بهذا الذى كان ثم رجوعه إليهم محارباً مع قومه مزينة ، ولولا ما كان من تخلى قومه عنه وفرارهم دونه ما استقر أبوه ثانية فى غطفان .

ثم هل نسى زهير نفسه ما كان من خاله بشامة معه حين حضرته الوفاة وأخذ فى تقسيم ماله بين بنى إخوته وأخواته فاذا هو يعطى هؤلاء كلهم ويحرم زهيراً من هذا كله لا لشىء إلا أن أباه ليس غطفانياً .

وهل ترى زهيراً قنع بحجة خاله التى قدمها له حين سأله زهير أن يقسم له من ماله فقال له خاله : ؟

لقد قسمت لك أفضل من ذلك وأجزله ، فقال له زهير : ما هو؟ فقال له خاله : شعرى ورثتنيه . فقال له زهير : الشعر شىء ما قلته فكيف تمتد به على ؟ فيقول له بشامة : ومن أين جئت بهذا الشعر ، لعلك ترى أنك جئت به من مزينة ، وقد علمت العرب أن حصاتها وعين مائها فى الشعر لهذا الحى من غطفان، ثم لى منهم وقد رويته عنى .

وهكذا مات الخال ولم يعط شيئاً من ماله لزهير ، وسكت زهير وهو يعلم أن خاله ما حرمه هذا المال إلا لأنه مزنى ، وهو لا يريد أن يخرج شىء من ماله إلى مزينة ، فليس غريباً على الفتى أن يحس أنه مُزَنى ، وليس غريباً على الفتى أن يعيش بقلب أكثره لمزينة وأقله لغطفان .

لهذا لم يتحرك قلب زهير كثيراً لما كانت تنال غطفان بقبيلها عبس وذبيان من ويلات هذه الحرب ، ولهذا كان سكوته الذى نلومه عليه،ولا يخليه عند المنصفين من تبعات .

وكأنى بزهير لم تكن قد اكتملت له نفسه الناضجة ولا عقليته الرائية ، وعاش تلك الحقبة التى لم يقل فيها شيئاً لتبصير المتحاربين وتسكين الثائرة ، بنفس فيها شىء على غطفان،وعقل فيه شىء من التقصير وفيه شىء من الوهن .

وكأنى بزهير قد علَّمه حرمان خاله له شيئاً ما كاد يتهيأ له ويجد الغنم فى ظله حتى فرغ له .

فإنك لتعلم أنه كان يمدح هَرِم بن سنان ، وأن هَرِم بن سنان كان يجزه على هذا المدح فيغرق .

وهكذا وجد زهير فى هذا الشىء الذى كان عوضاً عما كان فرصته ، فاندفع يمدح ، واندفع هرم يعطى ، يستملى زهير من هذا العقل الباطن عن علم أو عن غير علم .

فما نشك فى أنه أنس بعطاء هرم ، فأشبعه مدحاً ليشبع هو مِنَحا ، يجمع ما فاته من مال ، ويعود على نفسه بما حرمه إياه خاله ، ينتقم لنفسه من خاله فى حاله معه ، وينتقم لأبيه من غطفان فى حالها معه

تلك كانت حال زهير فى مدحه لهرم بن سنان ، وإن جرت على لسان زهير خالصة خالية من هذا كله ، فيما كان يظن زهير ويظن الناس .

ثم كان ما كان ، من دخول هرم بن سنان مع الحارث بن عوف فى الصلح بين عبس وذبيان ، فاتسعت الأسباب بين يدى زهير إلى مدح ممدوحه فوصل مدحاً بمدح وجرى فى شأوه يمدح هرم بن سنان ، وكان لزهير من هذه الوساطة فى الصلح سبب جديد ومادة جديدة فقال ، يظن الناس أنه قال ما قال للسلم ، ويخفى عليهم أنه قال ما قال للاستجداء والعطاء .

غير أن زهيراً كان رائياً وكان حكيما فلما تجمعت له الأسباب تزكى ما فى نفسه من حكمة ورأى قال فأبدع وصوَّر هذا كله حِكَما تروى عنه .

وأين زهير بحكمته ورأيه ولسانه من تلك الأعرابية التى إن ملكت حكمة زهير ورأيه فيما نظن فلم تكن تملك لسانه القائل ، والتى إليها — إن صدق ما روى عنها — كان الفضل فى فض هذه الحرب .

يروون أن الحارث بن عوف المُرِّى أصهر إلى أوس بن حارثة بن لأم الطائى ، فزوَّجه ابنته بُهينة ، وكانت أصغر بناته وأعقلهن . فلما حملها إلى بلاده وأراد أن يبنى بها كرهت منه ذلك، وقالت : لا يكون

والعرب يقتل بعضهم بعضاً ، وإنما يحسن هذا ويصفو إذا خرجت فأصلحت بين الناس وحملت عنهم مغارمهم .

فكانت هذه الكلمة مصدر الصلح بين الحيين ، ومصدر المعلقة التي قالها زهير في مدح هرم وصاحبه الحارث بن عوف .

وعلى هذا ، كان زهير شاعراً أيّد السلام ولم يدع إليه ، ولكنه على كل حال ثبت أركانه ووطد دعائمه ، وكان لقوله أثره فيما لحق لا فيما سبق . وكان صوته صوتاً للسلم — على الرغم مما كان — يذكره الناس كلما ثارت ثائرتهم فيخشعون ، ويذكره الناس كلما هاج بينهم هيج فيسكنون .

صوت لم يستجب للبيئة بحروبها وفتنها ، وإنما هو صوت يرد على البيئة وينكر عليها ، وهو بهذا الذى كان منه على وهنه ، شاعر من السلبيين لا من الإيجابيين ، موصولا بهؤلاء الشعراء السلبيين بهذه الصلة الضعيفة ، الواهيـة ، لتلك الأسباب التى قدمتها لك .

وكم كنا نحب لزهير — وقد أوتى أسباب القول كاملة ، وأسباب الرأى كاملة — أن يكون الرجل الهادى لبيئته ، فما هى بهينة على أمثال زهير ، ممن أوتوا القول والحكمة ألا يعيشوا لبيئتهم عيشة الهادين المرشدين ، فليست رسالة الشاعر عند الإجادة فى القول تنتهى ، ولكنها رسالة اجتماعية خلقية ، والقول الجيد أداتها ، ليكتب لما يقولون التأييد ، وليعى الناس عنهم ما يقولون ، متأثرين به واعين له ، ولو صدر عنهم ما يقولون فى غير إجادة وقوة حبك ورصانة أسلوب فقد ما يجب أن يكون له من استمالة وتأثير .

مصر فى مرآة الشدياق

بقلم الأستاذ سامى الكيالى

تترك مصر فى نفوس زائريها الكثير من الأحاسيس والانطباعات .

فما من أديب أو شاعر ، فى الماضى أو فى الحاضر عربياً أو أعجمياً ، إلا خصها بفيض قريحته شعراً أو نثراً ، مدحاً أو نقداً . .

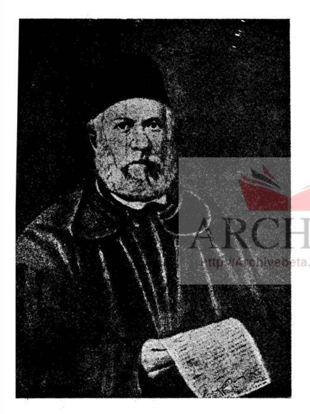
فهى بطباعها وعاداتها ذات خصائص متميزة . ومع مجاراتها ألوان التطور من عصر إلى عصر ما تزال خصائصها الذاتية ؛ هى هى منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا .

فمن الأدباء الذين وصفوها أدق وصف الأديب الشاعر اللغوى الفذ أحمد فارس الشدياق . وكان قد زارها فى القرن التاسع عشر ، وعاش فى ظلالها ، ونعم من فيض خيراتها ؛ فترات استطاع خلالها أن يكون الكثير من الفكرات عن طبيعة شعبها .

وهو كما نعلم ، من أئمة اللغة والبيان ، وأديب نقادة ذو نظر بعيد ، يقوم أدبه على التهكم والسخرية وما كانت السخرية لتحول دون أن يكتب شعوره وأحاسيسه بصدق فإذا أشار إلى هفوة عمد الى التنبيه والتحذير ورغب فى الأقوم الأصلح .

وحياة هذا الأديب العظيم سلسلة من المفارقات ، فما كاد ينمو ويترعرع حتى دخل مدرسة « عين ورقة » يتعلم العربية والسريانية ، وبدت مواهبه وهو فى العاشرة من عمره ، فنظم الشعر . وإذ كان فقيراً أخذ يتكسب بنسخ الكتب ، فأفاد من هذا العمل كثيراً .

وقد تميز على أقرانه بإتقان العربية ، وما هى إلا



أحمد فارس الشدياق

سنوات تفتحت خلالها مواهبه حتى دعى إلى مصر ليعلم المرسلين الأمريكيين اللغة العربية ، فشخص اليها ، وتولى — إلى جانب مهنة التعليم — تحرير القسم العربى من « الوقائع المصرية » فأختلط بالمصريين وعرف طباعهم وأمزجتهم وخصهم بالكثير من حبه .

ومن مصر انتقل إلى مالطة ليدرّس فى المدرسة الأمريكية وليشرف على المطبعة الأمريكية .

وإذ أخذت شهرته تفيض، دُعى إلى إنكلترا ليُسهم فى ترجمة الكتاب المقدس ، فقبل المهمة ، وسافر إلى لندن وقام بما نيط به على أكمل وجه .

وبعد فترة قضاها على ضفاف التايمز انتقل إلى باريس . ومن باريس إلى عدة عواصم أوروبية ، فبهرته حضارة الغرب ، وخصّ مدنها ومظاهر رقيها بالكثير من شعره ونثره .

وكان لا بدّ له ، بعد أن طوّف بمدن الشرق والغرب ، أن يزور عاصمة الخلافة فشخص إلى استانبول وحظى بلقاء السلطان . ولكن إقامته على على ضفاف البوسفور لم تطل ، فسرعان ما عاد إلى باريس حيث اجتمع بباى تونس فمدحه بأكثر من قصيدة . وأحبه الباى ورآه قوة يمكن الإفادة من أدبه وشعره ، فدعاه لزيارة مملكته ، وولاّه تحرير جريدة « الرائد التونسى » وهى جريدة رسمية كالوقائع المصرية .

وأحب تونس وأهلها ولا سيما بعد أن خالط شيوخها وعلماءها ، ورجالاتها ؛ ونعم بفيض عاهلها وكرمه . وفى تونس أعلن إسلامه وسمّى نفسه « أحمد فارس الشدياق » ، بعد أن كان الاسم الأصلى « فارس الشدياق » .

ولا نبحث العوامل التى دفعته لإعلان إسلامه ، فهذه ناحية تتصل بالعقيدة ، والآراء فيها متباينة ، منهم من يقول إن إسلامه كان نتيجة إيمان عميق بتعاليم الإسلام ، ومنهم من يقول غير ذلك تماماً ؛ وإن عوامل مادية هى التى دفعته إلى التخلى عن نصرانيته . ولا يهمنا هذا الموضوع الشائك الذى قلّما يصل الباحثون فيه إلى حقائق ملموسة .

* * *

بعد أن استفاضت شهرته استدعاه السلطان مرة ثانية إلى استانبول وكان ذلك عام ١٨٥٧ ؛ وهناك أنشأ مطبعة (الجوائب) ثم جريدة (الجوانب) وكانت مسرحاً خصباً للأدب وعلوم العربية ، كما نشر الكثير من المخطوطات . وظل يكتب ويحرّر ويؤلف وينشر المخطوطات ؛ إلى آخر يوم من أيام حياته ؛ فتوفى سنة ١٨٨٧ فى استانبول بعد أن ترك آثاراً أدبية من تأليفه ، أهمها :

« الواسطة فى معرفة مالطة » ، « الباكورة الشهية فى نحو اللغة الإنكليزية » ، « كشف المخبا عن فنون أوروبا » ، « سر الليال والقلب والإبدال » ، « الجاسوس على القاموس » ، « المرآة فى فى عكس التوراة » ، « الروض النادر فى أبيات ونوادر » ، « منتهى العجب فى خصائص لغة العرب » ، « السلطان بخشيش » ، « ديوان شعر » ، « الساق على الساق فيما هو الفارياق » .

وهذا الكتاب الأخير طبع لأول مرة فى باريس قبل مائة سنة ، ثم أعيد طبعه فى مصر سنة ١٩١٩ وكلمة الفارياق منحوتة من اسمه (فارس الشدياق) أخذ من فارس (فار) ومن الشدياق (ياق) وقد صدّره بقصيدة هى آية فى الطرافة جاء فى مطلعها .

هذا كتابى للظريف ظريفا
طلق اللسان وللسخيف سخيفا
أودعتُه كلماً وألفاظاً حلَت
وحشوته نُقطاً زهت وحروفا
وبداهةً وفكاهةً ونزاهةً
وخلاعةً وقناعةً وعزوفا
كالجسم فيه غير عضو تعش
ق المستورَ منه وتحمد المكشوفا
فصّلته لكن على عقلى فما
مقياس عقلك كان لى معروفا

* * *

ولست فى صدد الإلماع إلى فصول هذا الكتاب الفريد بل أريد أن أمتّع القارئ بوصف هذا الجهبذ لخصائص الشعب المصرى فى القرن الماضى .

فمصر عنده : « يجد بها الغريب ملهى وسكناً ، وينسى عندها أهلا ووطنا » .

ويصف ظرف أهلها ورقتهم فيقول : « إن لأهلها لطافة وظرافة وأدباً وكياسة وشمائل مرضية وأخلاقاً زكية » .

ويرى ماءها أفضل من خبزها فيقول : « الأول عذب والثاني تافه » . .

ويمتدح علماءها فيقول : إن العالم فيها عالم، والأديب أديب ، والفقيه فقيه ، والشاعر شاعر ، والفاسق فاسق ، والفاجر فاجر .

ويصف الفتاة المصرية التي تتحمل الأعمال الشاقة بروح مرحة فيقول : «إن البنات اللاتي يستخدمن في « الميرى » لحمل الآجر والجبس والتراب والطين والحجر والخشب وغير ذلك يحملنه على رؤوسهن وهن فرحات ، جامحات ، رامحات ، سابحات صادحات ، مادحات ، مازحات ، غير آحات ولا ترحات ولا دالحات ولا رازحات ، ولا كالحات ولا نائحات .

ومن كان نصيبها من الآجر نظمت عليه موالا آجريا ، أو من الجبس غنت له أغنية جبسية كأنما هن سائرات في زفاف عروس » .

* * *

« ويغمز من سلطان الأجنبي الذي كان يتمتع بامتيازات وحقوق حرم منها المصري وإخوته من المواطنين الشرقيين فيقول : « ومن ذلك أن البرنيطة فيها ، أي في مصر ، تنمى وتعظم ، وتغلظ وتضخم ، وتتسع وتطول ، وتعرض وتعمق ، فإذا رأيتها على رأس لابسها حسبتها « شونة » .

قال الفارياق : وكثيراً ما كنت أتعجب من ذلك وأقول « كيف صح في الإمكان ، وبدا للعيان أن مثل هذه الرؤوس الدميمة الضئيلة الذميمة ، الخسيسة اللئيمة ، المهينة المليمة ، المستنكرة المشؤمة ، المستقذرة المهوعة ، المستقبحة المستفظعة ، المستهجنة المستشنعة ، المسترذلة المشتبشعة ، تقل هذه البرانيط المكرمة ، كيف أنماها هواء مصر وكبرها إلى هذا المقدار ، وقد طالما كانت في بلادها لا تساوى قارورة القراش ، ولا توازن ناقورة الفراش وكيف كانت هناك كالترب ، فأصبحت هنا كالتبر .

وبعد أن يصف شراهة الأجنبي الذي استثمر خيرات مصر التي جعلته إنساناً مرموقاً بعد أن كان بعوضة دنسة يقول :

يا هواء مصر
يا نارها
يا ماءها
يا ترابها

صيرى طربوشي هذا برنيطة وإن يكن أحسن منها عند الله والناس وأفضل ، وأجل وأمثل ، وللعين أبهى وأكل ، وعلى الرأس أطبق ، وبالجسم أليق ، وغير ذي قرون تتملق لتتعلق ويزرق عليها لترزق . .

وليس الموضوع موضوع البرنيطة والطربوش بمقدار ما هو موضوع الزراية ؛ التي تصيب المصري والشرق والكرامة التي يتمتع بها الأجنبي وقد آله أن يذهب نداؤه صرخة في واد فقال : « لم يغن عن النداء شيئاً ، وبقى رأسى مطربشاً وطرف دهرى مطرفشاً » .

نعم كان يضيق بالأجانب الذين كانوا يستثمرون خيرات مصر بصلف وكبرياء ولطالما ندد بهم ووصفهم أبشع وصف . وكأني به كان يدعو المصريين إلى اليقظة والانتفاضة والثورة على أولئك البغاث الذين استنسروا في أرض مصر فمن قوله : « ومن خصائص مصر أيضاً أن البغاث بها يستنسر ، والذباب يستصقر ، والناقة تستبعر ، والجحش يستمهر ، والهر يستنمر بشرط أن تكون هذه الحيوانات مجلوبة إليها من بلاد بعيدة » .

إنه يصف واقع الأجانب الغرباء في تلك الأيام الهزيلة حيث كانت الكلمة العليا لغير المصريين .

على أنه في تنبيه إلى هذه الهنات أراد أن يوقظ الروح المصرية لتقف بالمرصاد لأولئك الأغراب الذين اغتنموا غفلة أبنائها فاستغلوا خيراتها وكانوا عليها إلباً .

وبعد هذه الإشارات العابرة . يعود إلى وصف خصائصها النبيلة فيقول :

« أين القلم حتى أصف هذه المدينة السعيدة الجديرة بالمدح من كل من رآها لأنها بلد الخير ومعدن الفضل والكرم .

أهلها ذو لطف وأدب وإحسان إلى الغريب ، وفي كلامهم من الرقة ما يغنى الحزين عن التطريب .

إذا حيوك فقد أحيوك
وإن سلموا عليك فقد سلموك
وإن زاروك زادوك شوقاً إلى رؤيتهم
وإن زرتهم فسحوا لك صدورهم فضلا عن مجالسهم

أما علماؤها فإن مدحهم قد انتشر فى الآفاق ، بهم من لين الجانب ورقة الطبع ، وخفض الجناح ، وبشاشة الوجه ما لا يمكن المبالغة فى إطرائه . . .

ولكل نوع من الناس عندهم إكرام يليق به سواء كان من النصارى أو غيرهم ، وربما خاطبوهم بقولهم : « يا سيدى » ، ولا يستنكفون من زيارتهم ومخالطتهم ومعاشرتهم خلافاً لعادة المسلمين فى الديار الشامية ، وبذلك لهم الفضل على غيرهم .

وكأن هذه المزية ، وهى حسن الخلق ورقة الطبع أمر مركوز فى جميع أهل مصر .

فإن لعامتهم أيضاً، مخالقة ومجاملة ، وكلهم فصيح اللهجة ، وبين الكلام ، سريع الجواب ، حلو المفاكهة والمطارحة . .

وأكثرهم يميل إلى هذا النوع الذى يسمونه « الأنقاط » وكأنه المجارزة ، وهى فاكهة تشبه السباب ، وهى أشبه بالأحاجى ، فان من لم يكن قد تدرب فيه لا يمكنه أن يفهم منه شيئاً وإن يكن شاعراً .

ويتحدث عن حبهم للطرب فيقول :

« وكلهم يحب السماع . . . . ، وغناؤهم أشجى ما يكون ، فلا يمكن لمن ألفه أن يطرب لغيره ، وكذلك آلاتهم فانها تكاد تنطق عن العازف بها ، وأعظمها عندهم العود وقل اعتناؤهم بالناى . .

ولهم فى ضرب العود طرق وفنون تكاد تكون من المغيبات ، غير أنى أذم من غنائهم شيئاً واحداً ، وهو تكرير لفظة واحدة من بيت أو موال مراراً متعددة حتى يفقد السامع لذة معنى الكلام » .

* * *

وهكذا ، فالشدياق، فى كل ما كتبه عن مصر هو ذلك الأديب الفذ الذى وصف الخصائص المصرية بروح سمحة ، فإذا نقد كان نقده لتقويم الاعوجاج لا لنفث السموم أو التعبير عن سخيمة .

وقد أرانا فى كلماته هذه ، ما كانت عليه مصر ، فى الكثير من منازعها فى العصر الذى عاشه ، ولئن بدت لنا الآن وقد نفضت عنها الكثير من أوضار الماضى ، فإن خصائص المكرمات التى أشار إليها الشدياق ما تزال فى نفوس أبنائها ، وهى أصالة السجايا العربية التى يتوارثها الأحفاد عن الأجداد .



العمارة الإسلامية في سوسة

بقلم الأستاذ صلاح عاشور

تعدُّ مدينة سوسة من أهم المدن التونسية ومن أقدمها ، إذ يرجع تاريخها إلى عصر الرومان والبيزنطيين حيث كانت من الموانئ البحرية الهامة وبخاصة فى القرن الثالث قبل الميلاد ؛ ثم أصبحت مركزاً عظيما للتجارة والعمليات البحرية . وقد فتحها المسلمون سنة ٤٥ هـ على يد القائد ابن الزُّبير فى إحدى الحملات الأولى على بلاد المغرب .

ومهما يكن من شيء فإن تاريخ هذه المدينة مجهول إلى حدٍّ ما فيما سبق عصر الأغالبة ، وأول ذكر لها كان فيما كتبه اليعقوبى ؛ إذ قال إن ابن الفرات سافر من سوسة سنة ٢١٢ هـ لغزو صقلية . ويقول البكرى عنها ، إنها كانت معقلا بحرياً هاماً ، وإنه كان يصنع فيها المراكب فى ذلك العصر .

وحقيقة الأمر أن الأغالبة هم الذين خلّدوا هذه المدينة ، وجعلوا منها مركزاً دفاعياً هاماً ، وأن مدينة سوسة لم تمر فى تاريخها بعصر زاهر كالذى مرّت به فى عصر الأغالبة ، وإن كانت ظلت فى القرن التالى لانقضاء دولتهم محتفظة بأهميتها ، حافلة بالأسواق والقوافل والحمامات على حد قول ابن حوقل .

ويذكر الإدريسى أن هذه المدينة كانت فى القرن الخامس الهجرى محتفظة بالسكان ، وكانت تجارتها رائجة وكان يقصدها الرحالة من كل جهة .

وهكذا نجد أنها اتُّخذت مرفأ فى العصر الإسلامى ؛ وقامت عظمتها المعمارية فى عصر الأغالبة ، وذلك لاحتوائها على مجموعة كبيرة من آثار عصر واحد أقيمت جميعها فى مدى خمسين عاماً ؛ فى فترات متعددة ، وتزداد عظمتها بتنوع هذه الآثار ، فقد أقيم فيها الرباط ، ومسجد أبى فتاتة ، والمسجد الجامع ، والأسوار الحربيـة والقصبة ، والمنارة التى تنير للبحر ، وخزانات المياه .

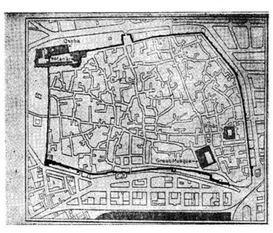
● الرباط

وأول آثارها الدينية أهميَّة وتاريخياً هو الرباط . والرباط هو المركز الذى يقيم فيه المرابطون على أهبة الخروج للجهاد عندما يدعون إليه ، وهو أيضاً المكان الذى يقيمون فيه أيام السلم ؛ متفرغين للصلاة والعبادة ، وهم يخصصون أشهر رمضان وذى الحجة والمحرم للعبادة . وكان الرباط يتحول عادة فيما بقى من أشهر السنة إلى مركز للمتطوعين وللتجنيد .

وكان لهؤلاء المرابطين شيخ مشهور بالصلاح والتقوى متولياً رئاستهم وقيادتهم ،وكان لكل رباط أوقاف موقوفة عليه وإعانات ترسل للمرابطين تعينهم على الحياة ، ولما حكم الفاطميون تونس قضوا على المرابطين ومنعوهم فانقرضت هذه الفئة وأصبح يقيم فى الأربطة شيوخ متعبدون لذلك يمكن القول بأن الرباط كان مؤسسة أغلبية .

فقد أقيم رباط سوسة سنة ٢٠٦ هـ أمر بإقامته الأمير زيادة الله بن إبراهيم ، ويظهر ذلك مسجَّلا على مئذنته .

والرباط عبارة عن مربع تقريباً ؛ طوله أربعون متراً ،



صورة توضيحية لمدينة سوسة ، مبين عليها الأسوار والرباط والمسجد الجامع والقصبة

وعرضه ثمانية وثلاثون متراً ، وله صحن مستطيل طوله ثلاثون متراً ، وعرضه ستة وعشرون متراً ، وحول هذا الصحن مجنبات تطل عليه من كل جهاته وفى المجنبة الجنوبية رواقان وتتفتح على هذه الأروقة حجرات صغيرة عددها عشر فى الجانب الشمالى ، وتسع فى الجانب الشرقى ؛ أى ثمان حجرات من كل جهة وحجرة فى كل ركن . ويلاحظ أنه فى الجانب الجنوبى اتخذت إحدى الحجرات مدخلا للبناء ، وهو المدخل الوحيد فيه .

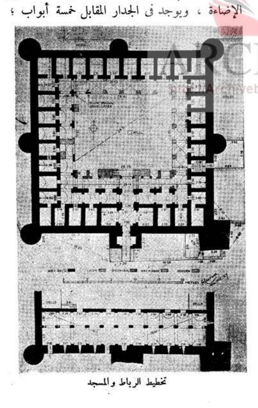
وسور الرباط سُمكه حوالى ١٣٥ سم أقيمت فى أركانه دعامة ضخمة مستديرة فيما عدا الركن الجنوبى الشرقى ، فهو مربع تعلوه مئذنة وتتوسط جدرانه الشمالية والشرقية والغربية دعامة أخرى ضخمة شبه مستديرة ؛ ونجد الباب البارز فى وسط الجدار الجنوبى وهو عبارة عن بناء ضخم مستطيل .

وهكذا يمتاز تخطيط الرباط بجدرانه السميكة ؛ ووجود الصحن تشبهاً بالجامع والحُجر الضيقة التى تؤدى معنى التعبد .

والواقع أن هناك شبهاً كبيراً بين نظام الرباط ونظام الحصون البيزنطية فيما يتعلق بجدرانها ودعائمها وأبراجها .

ويزداد الطابع الدينى لهذا البناء ظهوراً من نظام الطابق الثانى فيها ، وهو يطابق إلى حد كبير الطابق الأرضى للبناء ، غير أن الجانب الجنوبى يحتله مسجد من أسكوبين ، كما أن الأروقة فى الطابق الأسفل ؛ تعلوها فى الطابق الثانى ممرّات مكشوفة .

ويتكون المسجد من بيت للصلاة طوله أربعون متراً وعرضه إثنا عشر متراً وتتوسطه عقود تفصل بين الأسكوبين ، وتقوم على عشر دعائم وتحمل العقود والدعائم سُقُفاً مبنية من أنصاف دوائر ؛ ويلاحظ أن أسكوب القبلة أكثر سعة من الأسكوب الثانى ، وبه إحدى عشرة بلاطة . ويتوسط جدار القبلة محراب . كما فتحت بهذا الجدار فتحات عالية تساعد على الإضاءة ، ويوجد فى الجدار المقابل خمسة أبواب ؛



تخطيط الرباط والمسجد

أمتار وبه ثلاثة أساكيب وثلاث بلاطات يتقدمها رواق مسقوف يطل على الصحن بثلاثة عقود من ناحية وبعقد من ناحية أخرى .

والواقع أننا لا نعرف تماماً شكل الصحن القديم أما صحن المسجد الحالى فهو مضلع ، وقد استعمل بناة هذا الأثر الدعائم في البناء بدلا من العمد ، وأقاموا له سقفاً معقوداً كما هو الحال فى المسجد الجامع والرباط .

- المسجد الجامع

ويتلو ذلك الأثر تاريخياً المسجد الجامع الذى شيده الأمير أبو العباس محمد بن الأغلب سنة ٢٣٦ ﻫ سنة ٨٥٠ م وهذا التاريخ مسجل على الإفريز الموجود حول الصحن وقد كان المسجد قديماً يحتوى على ثلاثة أساكيب يتوسطها المحراب القديم ولكن أضيف إليه ثلاثة أساكيب أخرى وعمل به محراب جديد .

ويمتد بيت الصلاة على خمسين متراً تقريباً وعرضه ثلاثة عشر متراً تقريباً . أما حدود المسجد الخارجية القديمة فهى حوالى خمسين متراً أى أن المسجد كان مربعاً . والصحن مستطيل طوله أربعون متراً وعرضه ستة وعشرون متراً . ويلاحظ أن به ثلاث عشرة بلاطة وأن مجاز المحراب



مئذنة الرباط

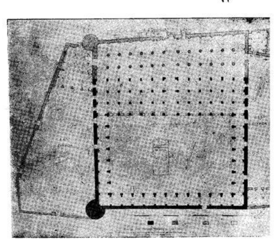


داخل الرباط

ويعلو المسجد والحجرات المقامة على الجوانب الثلاثة ، سطح مكشوف يدور حوله سور وأبراج ، وتنتصب فيه صومعة (مئذنة) كما تقوم فيه قبة فوق موضع محراب المسجد .

- مسجد أبى فتاتة

وأقيم فى سوسة مسجد أبى فتاتة سنة ٢٢٣ ﻫ (سنة ٨٢٨ م) وهو مسجد صغير لا تزيد مساحة بيت الصلاة فيه طولا عن أحد عشر متراً وعرضاً عن ثمانية



مسقط أفقى للمسجد الجامع بسوسة

أكثر سعة من البلاطات الأخرى ويطل على الصحن ثلاث مجنَّبات شرقية وغربية وشمالية ، وكلٌّ منها مكون من رواق واحد ، وفى المجنَّبة الشرقية بابان ، والشمالية باب واحد ، والغربية ثلاثة أبواب ؛ وهذه المجنبات بها أفاريز مكتوب عليها آيات قرآنية بالخط الكوفى . وللمسجد زيادتان شرقية وأخرى غربية .

فالزيادة الشرقية يوجد بها مسجد مكون من ثلاث بلاطات وخمسة أساكيب وأربعة أبواب ، وبها أيضاً صومعة قد انهدمت فى الحرب العالمية الماضية وتقع فى الجهة الجنوبية الشرقية للمسجد ، وقد بنيت على شكل مستدير .

أما الزيادة الغربية ، فهى عبارة عن رواق واحد به ميضأتان شمالية وأخرى جنوبية . وعلى حدود الميضأة الشمالية ، توجد مساحة أقيمت بها دكاكين للانتفاع بأجورها . ويتفتح فى هذا الرواق ثلاثة أبواب وباب رابع على بيت الصلاة .

والأبواب فى هذه الزيادة الغربية تدل أشكالها على أنها أبواب أصلية للمسجد ، وذلك يتجلى فى شكلها وزخارفها ، فى حين أن أبواب الزيادة الشرقية عالية وخالية من النقوش والزخارف .

والملاحظ أن هذا المسجد قد أقيم على دعائم ضخمة بدلا من العمد ، كما أضيفت إلى صحن المسجد مجنَّبة لبيت الصلاة ، وعلى هذه المجنبة نقشٌ يحدد تاريخها بسنة ١٠٦٦ هـ .

● الآثار المدنية

أما الآثار المدنية فى تونس فهى المنازل والقصور التى أنشئت فى عصر الأغالبة ويحدثنا المؤرخون أن إبراهيم بن الأغلب أقام القصر القديم سنة ١٨٥ هـ بالقرب من القيروان .

وقد أنشأ إبراهيم بن أحمد فى رقَّادة قصر الفتح سنة ٢٦٣ هـ وأيضاً قصر البحر الذى كان يطل على خزَّان مياه واسع يشبه بحيرة صناعية .

أما خزانات المياه فما زالت آثارها باقية تنطق بعظمة العمارة والتصميم فى بلاد كادت تنعدم فيها الأنهار واقتصرت مئونتها على مياه الأمطار فقد كانت الطرق فيما بين القيروان وسوسة وسواحل البحر يتخللها خزانات وسدود للمياه بعضها صغير وبعضها متسع كبير . فمن النوع الصغير توجد خزانات عديدة بالقرب من القيروان وسوسة ، ومن النوع الثانى توجد بقايا ثلاثة خزانات كبيرة ؛ خزان رقَّادة وحوض الأغالبة فى القيروان والسفرة فى تونس ، وتسمى هذه الخزانات بالمواجل .

وقد اختلف العلماء فى أصل هذه المواجل فقد أرجعها بعضهم إلى العصور الرومانية والبيزنطية ، وادَّعوا وجود أحواض صغيرة تشبه مواجل الأغالبة فى تونس قبل العصر الإسلامى . ولكن الذى لا شك فيه أن مواجل الأغالبة قد أقيمت بطريقة فريدة فى فن البناء لا نظير لها فى العصور السابقة للإسلام ؛ لذلك

كانت هذه الأحواض إسلامية ، وليست كما يدّعون أنها رومانية أو بيزنطية .

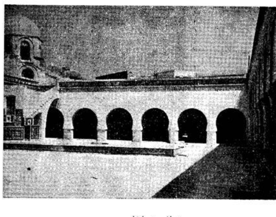
وقد تناول كثير من علماء الآثار هذا الموضوع بالبحث ، واتّضح أن هذه المواجل أقيمت فى العصر الإسلامى ، ومن أهمها السفرة فى سوسة ، وهو حوض عظيم لا مثيل له بنى كله تحت سطح الأرض وجميعه مسقّف ويبلغ عمقه أكثر من خمسة عشر متراً وهو مربع الشكل يبلغ طول ضلعه ما يقرب من خمسة وعشرين متراً ، وكانت تجلب إليه المياه بواساطة أنابيب وخزانات من خارج أسوار سوسة وكانت هذه الأنابيب تتخذ فى الوقت نفسه مصفاة لهذه المياه .

وحقيقة الأمر أن طريقة بناء حوض السفرة فى سوسة طريقة فريدة فى نوعها بالنسبة لتصميم الأحواض لم تشاهد فى أى فن من فنون العمارة فقد أقيمت لهذا الخزان سُقُف من قبوات أنصاف أسطوانية على هيئة سقف أساكيب المسجد الجامع بسوسة . ورفعت هذه السُّقف على عقود ضخمة ترتكز على دعائم وتوجد فى أواسط القبوات فتحات متباعدة كانت تستخدم للتهوية ، ولرفع المياه من الداخل .

° ° °

أما عن العمارة الحربية والأسوار فى هذه المدينة الخالدة ، قد سبق أن بحثنا فى رباط سوسة وفيما يتخذه هذا الرباط من مظهر حربى بجانب وظيفته الدينية وما به من عناصر معمارية تطبعه بالطابع الحربى ، فقد كان فى البلاد التونسية سلسلة من الأربطة يعتبر رباط سوسة أكثرها احتفاظاً بعناصره الأولى ، وتبعه فى ذلك رباط المنستير الذى أقيم بالقرب من سوسة . وتدل مظاهره على أنه كان يشترك مع رباط سوسة فى عناصر مختلفة وعلى أنه أقيم فى عصر الأغالبة .

وأهم هذه الأسوار ، أسوار سوسة الحربية ، ومنها نقش تاريخى مسجل على إحدى البوابات يؤكد إقامتها



صحن المسجد الجامع

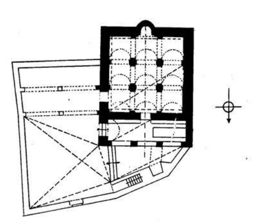
سنة ٢٤٥هـ . فى عهد أبى إبراهيم أحمد ، على يدى فتاتة حاكم سوسة حينئذ .

وترتفع هذه الأسوار إلى أكثر من عشرة أمتار ونصف من الخارج وثمانية أمتار بما فى ذلك الشرفة العليا التى يبلغ ارتفاعها متراً ونصف متر وهذه الأسوار ضخمة بحيث يزيد سمكها عن مترين . وقد أقيمت بحيث يخفّ الضغط عن الأجزاء السفلى من هذه الأسوار بأن جُعل بها طابقان فتحت فيهما فتحات متسقة تتوجها عقود ، وفى جهات طابق واحد فتحت فيه أيضاً فتحات تتوجها عقود من أنصاف دوائر بعضها منكسر .

وقد أقيمت فى السور أبراج مستطيلة القاعدة فى أماكن متفاوتة منها ويزداد ارتفاع هذه الأبراج عن الأسوار ، ويبلغ أحياناً ثمانية عشر متراً . والواقع أن مهمة الأبراج هو دعم السور وتقويته ، وتهيئ الفتحات ممرات فوقها للمحاربين تصل إلى الطابق العلوى .

ويتوج الأسوار شرفات ارتفاعها مترا وربع متر ، فيها فتحات ، تتخذ أشكال العقود وأنصاف الدوائر .

وفى الركن الجنوبى الغربى من مدينة سوسة ومن



مسقط أفقى لمسجد أبى فتاتة

أسوارها ، أقيمت منارة عالية ترجع إلى سنة ٢٤٥ ﻫ وحولها حصن القصبة ، وهى ثكنات خاصة للعساكر . ويلاحظ أن المنارة ترتفع إلى ثلاثين متراً وتحتوى على أربعة طوابق ، وهى بناء مدرّج فى ارتفاعه شأنه فى ذلك شأن مئذنة المسجد الجامع بالقيروان .

أما قاعدة المنارة فهى مربعة طول ضلعها أحد عشر متراً تقريباً ، ويقل طول أضلاع الطوابق كلما ارتفعنا وقاعدة أعلا طابق يصل طولها إلى ٧,٧٠ متراً .

والواقع أن الأغالبة أقاموا أسواراً حربية أخرى مثل أسوار سوسة فى القيروان والمنستير وسفاقس ، كما كان الحال أيضاً فى بعض المدن الجزائرية . وأغلب الظن أن نماذج هذه الأسوار والأبراج اقتبست من العمارة البيزنطية فى إفريقية ، كما اشتقت نظمها من نظم القصور الشامية التى أقيمت من العصر الأموى . فقد كانت هذه القصور تتخذ أسوارها على شكل مربع تتخلله أبراج من أنصاف دوائر ، وكانت تمتد من الداخل فجوات وغرف ومداخل ، كما هو الحال فى أسوار مدينة سوسة ، فكان يقوم برج عالٍ أو منار فى ركن من أركانها .

* * *

وخلاصة هذا البحث أن العمارة الإسلامية فى سوسة تمتاز بميزات عديدة منها :

أنها من حيث التخطيط : وضوح بناء المساجد وبيوت الصلاة ، وامتداد الأساكيب ، موازيةً لجدار القبلة ، وقلة عدد هذه الأساكيب .

ثم تسجيل تاريخ البناء ، وهى ظاهرة لها أهمية عظيمة فى تاريخ الآثار الإسلامية .

والواقع أنها كانت موجودة قبل آثار سوسة ، كما اتبعت فى شواهد القبور الإسلامية . وقد ظلت هذه الظاهرة قائمة فى الآثار التونسية ، وانتشرت فى الآثار الإسلامية فى جميع البلاد .

كذلك البناء بالدعائم ، وهى طريقة جديدة . فقد كان البناة فى العصور الأولى للإسلام يقيمون العقود على أعمدة ، ويتخذون منها عنصراً أساسياً لمبانيهم .

أما فى مدينة سوسة فقد استخدم البناة الدعائم بدلا من العُمُد . وليس من شك أن طريقة استخدام الدعائم ، كانت معروفة فى العمارة الإسلامية القديمة كما استخدمت فى العمارة السابقة للإسلام ، لكنها فى سوسة تظهر لأول مرة فى العمارة الإسلامية بطريقة نظامية عامة ، لأن الدعائم كانت تتخذ فى المعابد القديمة كعنصر لتدعيم أركان البناء ، أما فى مدينة سوسة فنجدها قد أقيمت عوضاً عن الأعمدة ، وبذلك أصبح البناء لأول مرة خالياً من الأعمدة .

وقد كان من المعتقد ، أن مسجد ابن طولون أول بناء فى العمارة الإسلامية استعيض فيه عن الأعمدة بالدعائم ، ولكن يظهر من دراسة العمارة الإسلامية فى سوسة أن مبانيها هى التى أوحت فكرة البناء بالدعائم فى مسجد ابن طولون ، لأنه أقيم فيما بين سنتى

٢٦٣ ــ ٢٦٥ هـ أى بعد رباط سوسة بستين عاماً . وبعد بناء المسجد الجامع فى المدينة نفسها بثلاثين عاماً ، وأن هذا المسجد الأخير به أشكال زخرفية تطابق نظائر لها فى المسجد الطولونى .

وتمتاز آثار سوسة بعقودها المتجاورة ، ووضوح أشكالها ، وظهورها بمظهر البساطة والجمال ، وباستعمال السُّقُف المبنيةُ على شكل قبوات نصف أسطوانية ، وتحد الأبواب والصرر والنقوش المنحوتـة فيها إطارات مستطيلة .

والواقع أنه لم يكن لهذه العناصر المعمارية والزخرفية الأثر فى العمارة الإسلامية فى بلاد المغرب فحسب ، وإنما فى بلاد الشرق عامة وبخاصة فى مصر .



سير ريتشارد ستيل

(١٦٧٢ - ١٧٢٩م)

بقلم الأستاذ مبارك ابراهيم



ريتشارد ستيل

مولده ونشأته وموجز سيرته

وصف الكاتب نفسه فقال : إنّه رجل من الانجليز وُلد فى مدينة (دبلن) عاصمة أيرلنده ..

وقال مؤرخو حياته إنه ولد فى شهر مارس من عام ١٦٧٢ والمعروف من سيرة أهله قليل . ومن هذا القليل يتبيّن أنّ أمّه كانت أيرلندية . ويقال إنّ أباه كان محامياً فى (دبلن) . وإنه كان من المحامين الناجحين .

وقد مات والد (ستيل) يوم كان ولده لا يزال طفلاً . وقد انطبعت فى عقل هذا الطفل ذكريات الحزن الممض؛ الذى يملأ أرجاء البيت حين الوفاة . فلما كبر وأصبح يحرر صحيفته التى سماها The Tatler ضمّن ما انطبع فى ذهنه من أثر الحادث فى كلمة تعدّ تحفة من تحف الأدب ، وقد نقلناها هنا .

• • •

و(ستيل Steele) كان أديباً ، وكان روائيًّا ، وكان كاتباً من كتاب المقالة . تعلّم فى مدرسة شارترهوس بلندن ، وفى جامعة أكسفورد ؛ حيث قامت بينه وبين أديسون أواصر صداقة دامت طوال العمر .

وقبل أن ينال شهادته ترك الجامعة والتحق بخدمة الجيش؛ ثم استقال ليتخذ طريقه فى الأدب والصحافة .

وكان ذلك عام ١٧٠٦ . وكان قبل ذلك قد أخرج كتابه « البطل المسيحى » (١٧٠١) ثم قفّاه بثلاث روايات كوميدية . ثم دخل البرلمان عضواً فى حزب الأحرار .

ومن صفاته أنه رجل حمىّ الأنف ذو طبيعة تنحو نحو المغامرة .

وخير ما يُثنى عليه به أنّه كان رائداً من روّاد المقالة الحديثة ، وأنه أنشأ صحيفة The Tatler (١٧٠٩) وأتبعها بصحيفة The Spectator (١٧١١) وبصحيفة The Guardian (١٧١٣) مستعيناً فى إصدارها كلها استعانة ذات أثر بالأديب الكبير « أديسون » .

ومن أشهر روايات « ستيل » : « الجنازة » أو « الحزن على الطراز الحديث » (١٧٠١) ثم « المحبّون اليقظون » (١٧٢٢) . وهما روايتان تميلان إلى العاطفية على ما بهما من لهو وتسلية .

● القرن الثامن عشر كان عصر الاستنارة

إذا نظرنا إلى القرن الثامن عشر كوحدة زمنية تبين لنا أنه يتميز بمميزات واضحة ، فهو — بلا جدال — عصر الاستنارة . انتشرت فيه أضواء المعرفة ، وذاعت بين جمهور يزداد عدد أفراده كل يوم ، وساد فيه الإيمان بتقدم العقل البشرى ، ولمعت فيه بوارق الإحساس الدقيق المرهف .

وقام أفراد الطبقتين الدنيا والوسطى مسوقين بوعيهم الذاتى الجديد يسعون فى تهذيب عاداتهم وصقل موضوعات أحاديثهم . . وهنا جاء الأدب يسعى إلى نجدتهم فظهر فى مفتتح القرن ما سمّى بالمقالة « المطلقة الحرّة » . وهى لون من الأدب قد اشتقّ من مخلّفات الصور الأدبية القديمة ، إلا أنّه بلغ ذروة الكمال لأول مرة على يدى « أديسون » و « ستيل » فى صحيفتيهما (التاتلر) و (السبكتاتور) . .

وكان هذان الكاتبان يعالجان موضوعات آداب اللياقة والفن والمسائل الأدبية والسياسية وغيرها من الموضوعات التى يعنى بها الجمهور الجديد من القراء .

وهاتان الصحيفتان هما حاملتا اللواء لكل صحيفة تبعتهما إلى يومنا هذا من الصحف التى تعنى بتثقيف الجمهور وتعليمه .

● رأى فى أدب ستيل

يقول الأستاذ (ليجوى) أستاذ الأدب الإنجليزى فى جامعة السوربون :

إن « ستيل » هو أول من حمل الراية ككاتب يعنى بالخلق الأمثل فى رواياته ومقالاته ، وإنه — من حيث المزاج — كان واحداً من عصبة الفرسان الذين اتسموا بالشهامة التى تستتبع الذكر الجميل .

وقد كان هو رجلا من الخبيرين بأعقاب الأمور ، وكان من ناحية أخرى خليعاً يسوم سرح اللهو . ولكنه لم تكن فى خلقه؛ تلك الاستهانة بالمثل الخلقية الكاملة . وكان — لذلك — يبالغ فى لوم نفسه لما اقترف من خطيئات ، واجترم من آثام . . وكان فى أعماق نفسه ، وأخفى خفايا ضميره تقياً ، صادق الورع . كما يتبين ذلك من كتابه البارع الذى سماه « البطل المسيحى » . والذى قرر فيه مبدأ سيادة القانون المستمد من تعاليم الأناجيل ، على القوانين التى جاءت بها كتب الفلاسفة .

وكان الرأى عنده ؛ أن سلوك الطريق القويم يجب ألا تستحثه الرغبة فى بلوغ المجد ، بل يجب أن يكون الضمير الواعى هو الحافز والدافع . .

وكان « ستيل » يكبر من شأن المرأة ، ويوقرها كل التوقير . وقد كان هذا سبيله فى رواياته فقد حاول فيها أن يخالف تقاليد « الملهاة » التى تجمل الملحة التى يتندر بها فى جانب الرذيلة والفجور . وهو لذلك يعد المؤسس لفن الملهاة العاطفية فى إنجلترا .

* * *

ويمثل هذه الروح أنشأ صحيفته The Tatler فى عام ١٧٠٩ التى كان يكتب فيها بإمضاء مستعار هو « السيد المحترم إسحاق بكر ستاف المنجم » ، وهو اللقب الذى أضفاه الكاتب الساخر «سويفت» على المنجم «پارترج» صانع التقاويم . وإن كان صاحب هذا الاسم قد وجد حقيقة علَماً على كاتب مسرحيات وأوبرات كوميدية . ولد فى أيرلنده عام ١٧٣٥ وتوفى عام ١٨١٢ !

● ستيل وأديسون يصدران صحيفة السپكتاتور

عمل أديسون و ستيل ومعهما طائفة من المحررين فى إصدار صحيفة (السپكتاتور) . وقد كانت صحيفة

صغيرة الحجم تصدر يومياً . وتتضمّن مقالا قصيراً ، وبضعة إعلانات ، ثم سطوراً من الأنباء .

وفى تلك الأثناء لم يكن شىء لدى علية القوم يبلغ شأو الصحيفة الحديثة الطراز ، وكانت هى (السپكتاتور) بمقالها القصير الأنيق عن الأخلاق والعادات والكتب وشؤون الدين .

وكان أديسون و ستيل ممن يعنون — بصفة خاصة — بالكتابة فى مسائل الأخلاق . وكان هدفهما الذى يستهدفان؛ هو أن يروّحا عن النفوس، وفى الوقت نفسه أن يعلما الناس أصول الخلق المهذّب . وأسس الذوق الحسن . وكانت الفكاهات التى يجيئان بها أصيلة غير متكلفة . تجىء عفو الخاطر . ويُقصَد بها أن تجمع بين النقد والفلسفة ..

والحكمة الباسمة التى كان الناس يقرأونها فى صحيفة (السپكتاتور) لم تخلق الأيام جدّتها حتى هذه الساعة ، ذلك لأن النقائص والعيوب فى أخلاق المجتمع وعاداته لم تتغير — على مر الزمان — إلاّ قليلاً جداً . على الرغم من مجهودات تلك الصحيفة فى إصلاح تلك النقائص والعيوب .

* * *

وإليك قصة اخترناها مما كانت تنشره تلك الصحيفة تدليلا على صدق هذا الرأى ..

قال (ستيل) تحت عنوان « إنكل و ياريكو Inkle and Yarico »

السيد « توماس إنكل » اللندنى المولد والنشأة ، والبالغ من العمر عشرين عاماً ؛ قد أبحر على ظهر السفينة « أخيل » التى كانت وجهتها جزر الهند الغربية ، فى اليوم السادس عشر من يونيو عام ١٦٤٧ وذلك ليزيد فى ثرائه عن طريق البيع والشراء .

وكان هذا الفتى المخاطر هو الابن الثالث لمواطن جليل القدر رفيع الشأن . كان قد عنى أشد العناية بأن يغرس فى ذهن ولده حب الكسب والربح . فعلمه قواعد الحساب حتى أصبح ألمحياً ثاقب النظرة فى مسائل الربح والخسارة .

وصاحبنا « إنكل » كان إلى ذلك فتى جميلا حلو القسمات . . وحدث فى أثناء الرحلة أن جنحت السفينة وهى تقترب من ساحل أمريكا بحثاً وراء المؤونة والزاد .

ونزل صاحبنا — وهو بطل القصة — ومعه آخرون إلى الشاطئ . وما أن حلت أقدامهم بالأرض حتى أحاط بهم جماعة من الهنود الحمر كانوا مختبئين فى الغابات لملاقاة أمثال هؤلاء النازلين الواغلين .

وسار القوم الإنجليز مسافة بعيدة فى داخلية البلاد . وأدركهم الوطنيون فذبحوا منهم عدداً كثيراً . ونجا صاحبنا مع من نجوا . ثم جدوا فى الهرب إلى الغابات . فلما بلغ مكاناً فى الغابة لا يطرقه الطارقون ألقى بنفسه — وقد نال منه التعب — فوق نشز من الأرض فجاءته فتاة هندية تسعى على استحياء من وراء أكمة من الأكم .

وبعد أن زالت رهبة المفاجأة ، بدا على محيا الفتى والفتاة أن كلا منهما عند صاحبه مكين . . وإذا كان هو قد فتن بمفاتن جسمها . وبمظاهر الحلاوة الفطرية التى كانت تبدو على قسمات تلك الأمريكية العريانة . فلم تكن هى بأقل افتتانا بملابس الفتى الأوروبى وبلون بشرته ، وبجمال شكله . وهو الفتى الذى تكسوه الثياب من رأسه إلى قدمه .

* * *

وأغرمت الفتاة بالفتى وقد شغفها حباً فباتت لا تطيق فراقه . . ومن أجل ذلك سارت به إلى أحد الكهوف حيث قدمت له غذاء شهياً من الفاكهة . ثم قادته إلى عين جارية ليطفئ ظمأه . . وكانت فى زحمة تلك المهام لا يفوتها أن تداعبه وتلاعبه. وأن تعقد المقارنة بين لون شعره وبين لون أصابعها . ثم لا يفوتها أن تكشف عن صدره . وأن تضحك من تغطيته لهذا الصدر .

ويبدو أن أهل الفتاة كانوا من سراة القوم . وآية ذلك أنها كانت تجيئه كل يوم وهى ترتدى لباساً غير الذى كانت ترتديه بالأمس . وكلها متخذة من أجمل أنواع الصدف تحيط بها الأبواق والضفائر .

وكانت كذلك تجيئه ببعض الطرف التى كان يتحفها بها أحبابها الآخرون ، حتى لقد أصبح كهفه تزين جدرانه جلود الوحوش المرقطة كما يجمله ريش الطيور . ذات الألوان الزاهية .

ولكى تجعله لا يمل الإقامة فى ذلك المكان الذى كان يضيق الأنفاس كانت تسير به فى ظلمة الليل أو على ضوء القمر إلى الأمكنة المنعزلة وإلى الحدائق والغياض . وتريه أين يستطيع أن يرقد آمناً مطمئناً بين خرير الماء ، وغناء البلابل العذب الشجى .

وكان دورها الذى تقوم به هو أن ترقبه ، وأن تجعله يظل مستيقظاً وهو بين ذراعيها خوفاً عليه من بنى قومها؛ حتى إذا غفا أيقظته بين الفينة والفينة لتطمئن على سلامته .

* * *

وعلى هذه الوتيرة كان المحبان يقضيان أيامهما . حتى لقد تعلما منطق لغة اختصا بها وحدهما . . وبهذه اللغة الجديدة أبلغ الحبيب المرتحل حبيبته أنه سوف يكون أسعد السعداء إذا فارقت قومها وصحبته إلى بلاده حيث تستطيع أن ترتدى أجمل الثياب الحريرية . وأن تحمل – كلما انتقلت – فى بيوت تجرها الخيل دون أن تخشى عادية الرياح الهوج .

وعلى مثل هذه المناجاة عاش الحبيبان شهوراً عديدة إلى أن جاء ذلك اليوم الذى اقتربت فيه إحدى السفن من الشاطئ فأمر المحب حبيبته أن تشير إليها بالدنو .

وفى ظلمة الليل – والفرح يملؤ جوانب قلبها – صحبته إلى سفينة يقودها بحارة من بنى قومه . ووجهتها « بربادوس » فى جزائر الهند الغربية . . ثم ما لبثت أن جاءت عبر المحيط سفينة . وكل ركابها من النخاسين . وفيها قامت سوق يباع ويشرى فيها الرقيق من كل لون كما تباع الخيل والبقر .

* * *

وما أن بلغ « مستر توماس إنكل » أرضاً إنجليزية حتى أخذ يفكر تفكيراً جدياً فيما أضاعه من وقت . وأن يعد الأيام والليالى التى خسر فيها فائدة توظيف ماله . وهى الأيام والليالى التى عاشها مع « ياريكو » . .

وهذا الخاطر الذى طاف بباله قد جعله يفكر فيطيل التفكير فيما سوف يقدمه لأصحابه من حساب المكسب والخسارة .

وتعويضاً للخسارة التى لحقته رأى صاحبنا أن يبيع تلك الفتاة التى أسعدته إلى واحد من تجار الرقيق . . وجاءته الفتاة المسكينة تبكى وتقول إنها قد حملت . وإنها ستلد له ولداً . فما زاد المحب الغادر على أن استفاد من هذا النبأ فزاد فى الثمن الذى يطالب به الذى اشتراها .

* * *

وبعد فإننا ناقلون هنا الكلمة التى أسلفنا الإشارة إليها ، والتى يصف فيها (ستيل) الحزن الذى أمضّه وأوجعه وهو طفل ، ويصف فيها كيف تلقّى نبأ موت أبيه . ثم نتبعها بقصة (ألكسندر سلكرك) ، التى استوحاها وأخذ عنها دانيل ديفو (١٦٦١ – ١٧٣١) قصته التى سماها روبنصون كروزو .

قال ستيل تحت عنوان :

الحب والحزن والموت . Love, Grief, and Death

أول ما عرفت الحزن فى حياتى كان على إثر موت أبى . وكنت إذ ذاك طفلا لم أبلغ الخامسة من عمرى . . ولكنى كنت على حداثة سنى أدهش أشد الدهش من الحزن المقيم الذى خيم على البيت . . وأكثر من ذلك فقد كنت أعجب لماذا لا يبدى واحد من سكان البيت الرغبة فى اللعب معى .

وإنى لأذكر أنى دخلت الغرفة – وأبى مسجى فى صندوقه – فألفيت أمى جالسة وحدها تبكى إلى جانب ذلك الصندوق . . وكان معى حينذاك مضرب الكرة فهويت على النعش أضربه وأنادى : أبى . . ! أبى . . ! فأمسكتنى أمى بين ذراعيها وضمتنى إليها ضما كاد يخنقنى . وقالت والدموع تسيل على خديها : إن أبى قد بات لا يستطيع أن يسمعنى . . وإنه لن يلعب معى بعد اليوم . ذلك لأنهم ذاهبون به من فورهم إلى حيث يضعونه تحت التراب . . وهو لن يعود من ذلك المكان أبداً . .

وكانت امى أمرأة جميلة . فى روحها نبل . وفى حزنها تجمل ووقار .

وإنى لأظن أن العقل فى أيام الطفولة أشبه بالجسم وهو جنين يتلقى الانطباعات فتبقى منقوشة تستعصى على الزوال والمحو .

* * *

وإليك قصة « ألكسندر سلكرك » أو سلكريج

Alexander Silkirk or Silcraig

ولد « الكسندر سلكرك » فى مدينة (لارجو) من أعمال اسكتلنده حيث لا يزال تمثاله بالحجم الطبيعى قائماً . . وقد عاش فى عزلة تامة خمس سنوات (١٧٠٤ – ١٧٠٩) فى جزيرة « جوان فرنانديز » (شيلى) .

ويقص « ستيل » القصة فيقول تحت هذا العنوان :

لا أظننى أكون قد فارقت الهدف فى الحديث عن رجل ولد فى بلاد صاحبة الجلالة . وفى أن أقص قصة مخاطرته فى الحياة . مخاطرة قلما يخطر مثلها بالبال . .

والرجل الذى أتحدث عنه هو « الكسندر سلكرك » الذى بات اسمه؛ من الأسماء المألوفة لدى الرجال الذين تلذ لهم أحاديث المغامرين . وتؤنسهم قصص المغامرات . وذلك لما اكتسبه من صيت ملأ الأسماع بأنه قد عاش أربع سنوات وأربعة أشهر ولا أنيس له فى وحدته فوق أرض الجزيرة ؛ جزيرة « چوان فرنانديز » .

وإنه لمن دواعى سرورى أنى قد تحدثت كثيراً إلى ذلك الرجل بعد عودته إلى إنجلترا فى عام ١٧١١ . . وهو يمتعك بحديثه الشيق عن مختلف الثورات التى كانت تضطرب فى خاطره وهو فى تلك العزلة التى طال عليها الأمد .

ونحن إذا تمثلنا فى خاطرنا ذلك العذاب المضنى الذى يحس به المرء – بصفة عامة – إذا فارق عشيرته الأقربين ليلة واحدة عرفنا مقدار الألم الذى عاناه صاحبنا وقد بعدت به الدار وشط المزار وامتد به أمد العزلة . وهو الرجل الذى نشأ وعاش بحاراً . وتعود

دائماً أن يستمتع ويألم ، وأن يأكل ويشرب ، وأن ينام ويصحو ، وأن يؤدى كل وظائف الحياة وهو فى صحبة الزملاء ، ورفقة المرافقين والعشراء . .

* * *

ولقد ألقت به على ساحل الجزيرة سفينة كانت ذات خروق . وكان قد قام خلاف شديد بينه وبين ربان تلك السفينة . . وفضل هو أن يلتقى مع القدر فى هذا المكان بدلا من أن يلاقيه فوق ظهر سفينة هوجاء مجنونة . وتحت قيادة ربان قد ملأ الكره قلبه .

وكان كل متاعه الذى لا يملك شيئاً سواه : صندوقاً يضم ملابسه ، ثم فراشاً ينام عليه ، ثم بندقية ، ثم رطلا من البارود ، ثم مقداراً كبيراً من الرصاص ، ثم بضعة أرطال من الدخان ، ثم سكيناً ، ثم غلاية ، ثم نسخة من الكتاب المقدس . ثم كتباً أخرى من كتب العبادة والصلاة ، ثم أشياء أخرى تخص أعمال الملاحة ، ثم أدوات القياس والحساب .

وإن سخطه على رئيسه الذى أساء معاملته جعله يتطلع إلى تبديل طريقة عيشه . فلما حانت ساعة إقلاع السفينة عائدة من حيث أتت خفق قلبه بين الضلوع خفقاً شديداً ، وذاب أسى وحزناً على فراق صحبه وعشيرته .

أما الغذاء فلم يكن لديه منه غير مقدار وجبتين . . وأما الجزيرة التى نزل بها فقد كان يكثر فيها المعز والقطط والفئران .

وقدر صاحبنا أنه سوف يجد كفايته من الأسماك الصدفية قرب الساحل وذلك أولى له من الصيد بالبندقية . . وقد صح تقديره فعثر بكيات كبيرة من سلاحف الماء . . ولحمها جد شهى . . وقد ظل يكثر من أكلها حتى ملها . وحتى أصبح لا يستسيغها . . فلما ضمن لنفسه الكفاية من القوت هتف به الداعى الملح داعى الاجتماع ، وألح عليه شوق شديد ليرى مرة أخرى وجوه الناس . فغشيته لذلك غاشية من الكآبة ، وبدا مكتئباً حزيناً . فاتر الهمة . يكاد يلحق الأذى بنفسه من فرط السأم ، حتى ثاب إلى نفسه ، أو ثابت إليه نفسه . وذلك بفضل إكثاره من تلاوة الأسفار المقدسة . وبفضل اتجاه تفكيره إلى دراسة شئون الملاحة .

وبعد عام ونصف عام استطاع أن يلائم بين نفسه وبين الظروف المحيطة به .

ولما تم له هذا النصر ، ونعم بالصحة الموفورة ، وأصبح فارغ البال من هموم الدنيا ، واستمتع بالسماء الصافية والهواء العليل . لما تم له كل هذا أصبح والحياة عنده عيد لا تنقضى أيامه . . وأصبح يجد الفرحة فى كل شىء . . وقام فجعل من الكوخ الذى أعده لسكناه روضة وارفة الظلال . يداعبه النسيم فى الغدو والرواح .

وقد أبدع هو فى تزيين كوخه بزخارف من خشب اقتطعه من الغابة الرحبة الفيحاء التى يقوم الكوخ على جانبها فأصبح الملاذ له نعم الملاذ .

* * *

ولقد فاتنى أن ألاحظ أنه فى أيام سخطه كانت وحوش البحر التى كثيراً ما تستلقى على الشاطىء تضيف إلى فزعه من العزلة والوحدة ألواناً من الرعب لا حد لشناعتها ذلك لأن أذنيه لم تكونا تألفان عواء تلك الوحوش الذى يقلقل الجبال . . ولكنه بعد الاعتياد أصبح يستأنس بسماع تلك الأصوات . بل أصبح يدنو — كلما شاء — من تلك الوحوش فى جرأة الشجعان .

وهو يحدثنا عن سباع البحر ، التى يستطيع الواحد منها أن يقبض بفكيه على ضلوع رجل من الرجال أو أن يحطمها إذا دنا منها . . فلما اطمأن إليها واطمأنت إليه أصبح قادراً على أن يدانيها فى غير مبالاة . بل أصبح قادراً على أن يقتلها فى سهولة ويسر . ذلك لأنه لاحظ أنه على الرغم من أن الفكين والذيل عند تلك الوحوش تتميز بالقوة المفرطة التى تثير الرعب والفزع فانها بطيئة جداً فى دورانها حول نفسها . ولذلك فما كان عليه إلا أن يضع نفسه — فى دقة وإحكام — خلف الأجزاء الوسطى من أجسامها وأن يلتصق بأجسامها إلى الحد الذى يستطيع . ثم يجهز عليها بالحراب عند ما يريد .

* * *

ومن صنوف الحذر التى لجأ إليها توقياً للحاجة إذا ألم به مرض فأقعده عن السعى ، هو أن يجىء بالمعز ثم يصيبها بالعرج وهى صغيرة جداً . وذلك لكى يكون من الممكن شفاؤها . ولكن إلى الحد الذى لا تستطيع فيه القدرة على الجرى السريع . . وكان عنده كثير من قطعان المعز التى عولجت بهذه الطريقة وهى ترعى حول كوخه . فإذا ألفى نفسه فى تمام العافية استطاع بسرعة خطوه أن يلحق بأسرع جدى من الجداء وهو يصعد فى الجبل .

وكان مسكنه يغص بالفئران تروح فيه وتجىء . . تقرض ملابسه . وتقضم قدميه وهو نائم . . ولكى يتقى شر تلك الخلائق المؤذية جاء بقطيطات مستأنسة وجعلها — بعد إطعامها — ترقد حول سريره . وتدفع عنه غائلة تلك الشرور .

وكان — إذا بليت ملابسه — يجىء بجلود المعز ثم يجففها ويشبكها ويتخذ منها أكسية له .

* * *

وقد اعتاد وهو فى عزلته عادة جديدة . وهى أن يخترق الغابات والأشجار الشائكة فى قلة اكتراث . وفى سرعة واندفاع . مثله كمثل أى حيوان آخر .

وقد حدث مرة أنه كان يجرى فوق مرتفع تل من التلال . ثم خطا خطوة واسعة المدى يمسك بجدى من الجداء . فلما بلغه سقطا معاً فى منحدر بعيد المهوى . وظل ثلاثة أيام راقداً فى مكانه لا يستطيع حراكاً . . وقد قدر مدة الرقاد بقياسه لتزايد نمو القمر منذ وقت السقوط .

وهذا الأسلوب من أساليب العيش بدأ يدخل السرور على نفسه حتى أصبح لا يجد لحظة من اللحظات يحس فيها بالضيق . فلياليه كلها

لا يشوبها شيء من الغم أو الكدر . . وأيامه كلها أوقات سرور وابتهاج . . ومرجع ذلك كله إلى استمساكه بالاعتدال . وإلى ممارسته لمختلف ألوان النشاط .

* * *

وكان من عادته أن يخصص ساعات معينة وأماكن معينة للتعبد وإقامة شعائر الصلاة ، وهى الشعائر التى كان يجاهر بها . وذلك لكى يحتفظ بقدرته على الخطابة والحديث . ولكى يزيد من طاقة نشاطه .

ولقد أيقنت يوم أن رأيته لأول مرة بعد عودته ، أنى أستطيع أن أدرك أنه قد ظل بعيداً عن صحبة الناس زمناً مديداً . فقد كان هذا واضحاً ؛ من التفرس فى وجهه ؛ ومن تتبع إيماءاته وإشاراته . وقد كان هذا واضحاً ؛ من هيئة الجد التى كانت تكسو محياه . ومن ازدرائه للأشياء العادية التى من حوله . وكأنه رجل مستغرق فى تفكيره .

ولما أقلعت به السفينة من منفاه فى تلك الجزيرة وجاءت به إلى بلاده ، بكى حظه العاثر الذى أعاده إلى دنيا الناس . تلك الدنيا التى لم تستطع – كما قال – بكل متعها ومغرياتها أن تبعث فى نفسه الهدوء الذى كان يحسه وينعم به فى عزلته .

* * *

وبعد فإن هذه القصة البسيطة الساذجة لتقوم دليلا واضحاً على أن أسعد السعداء فى هذه الدنيا ؛ هو من يقصر حاجاته على ما تحتمه الضرورات الطبيعية . وإن الذى يبالغ فى طلب المزيد من الحاجات إنما تزداد مطالبه كلما زاد مقدار ما يناله ويحصل عليه .

وخير تعبير عن هذا هو قوله : إنى أساوى اليوم ثمانمائة من الجنيهات ، ولكنى لن أكون أبداً سعيداً فى مثل تلك السعادة التى كانت تغمرنى يوم كنت أساوى مليما واحدا .



الملهاة والمأساة بين أرسطو وبرجسون

بقلم الأستاذ يوسف الشاروني

فى الفصل الأول من « فن الشعر » يعرِّف أرسطو الشعر تعريفاً كان مشهوراً فى أيامه بفضل أفلاطون وهو أن الشعر محاكاة ، وهذه المحاكاة تتم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفرد ، هى : الإيقاع والانسجام واللغة .

وتفترق الأنواع الشعرية وفقاً لخصائص :

الخاصية الأولى هى الاختلاف فى الوسيلة ، فالمأساة والملهاة والنوموس (وهو تأليف خاص للجوقة) والديثرمبو تستعمل هذه الوسائل الثلاث كلها ، وفن القيثار والناى يستعمل وسيلتين فحسب هما الإيقاع والانسجام ، والملحمة والحوار السقراطى والايلجيا (وهو شعر يونانى من وزن خاص) تستعمل وسيلة واحدة هى اللغة : إما مع الوزن ، أو بغير الوزن .

والخاصية الثانية ، وهى أهم من الأولى ، هى المضمون ، والمضمون المشترك المحاكى فى الشعر هو الأفعال الإنسانية ، ولما كان الناس ينقسمون من حيث الأخلاق إلى أفاضل وأراذل أو أشرار وأخيار ، فان من الأنواع الشعرية ما يحاكى الأعمال الفاضلة ومنها ما يحاكى الأعمال الشريرة ، والأنواع الأولى هى الملحمة والمأساة خصوصا ، والأنواع الثلاثة التى تحاكى الأعمال الشريرة هى الأيانبو والفارودیا والملهاة . وهذا هو الفارق الذى يميز المأساة من الملهاة : فهذه تصور الناس أدنياء ، وتلك تصورهم أعلى من الواقع (فن الشعر لأرسطو طاليس ترجمة عبد الرحمن بدوى — مكتبة النهضة عام ١٩٥٣ ، المقدمة صفحة ٤٠ ونص الترجمة صفحة ٩)

وخاصية ثالثة تميز بين الأنواع الشعريةهى طريقة المحاكاة ، فأحياناً يتحدث الشاعر بضمير المتكلم كما فى الملحمة الشائعة والهجاء ، أو يدع الأشخاص يتحدثون كما فى المأساة والملهاة ، أو يستعمل كلتا الطريقتين على التبادل كما يفعل هوميروس .

ثم يبحث أرسطو فى نشأة كلٍّ من الملهاة والمأساة فيقول : إن الدوريين ينسبون إلى أنفسهم الفضل فى ابتداعها ، فالميغاريون يدعون لأنفسهم الملهاة ، وهم يزعمون أن الملهاة نشأت فى العهد الذى كانوا فيه يحكمون حكماً ديموقراطياً ، أما المأساة فيدعيها بعض الدوريين فى الفلوفونيز (النص السابق صفحة ١٠ — ١١) .

وقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء : فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء فألَّفوا ، بأوزان بطولية الأناشيد وهى تسبح بحمد الآلهة والمدائح وهى تقال فى تمجيد الشعراء ، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجى بأوزان أيامبية ، ومعناها — كما يرى أرسطو — التراشق بالشتائم .

وكما برع هوميروس فى جعل محاكاته ذات طابع درامى ، كان كذلك أول من رسم معالم الملهاة . ولما ظهرت المأساة والملهاة أصبح الشعراء الذين اتخذوا هذين النوعين — وفقاً لطباعهم — شعراء ملاه بدلاً من أن يكونوا شعراء أيامبيين ، والبعض الآخر شعراء مآس بدلا من شعراء ملاحم . وهكذا يرى أرسطو أن شعر الهجاء تطوَّر فأفضى إلى الملهاة ، وأن شعر المديح والثناء تطوَّر فأفضى إلى المأساة ؛ ولهذا فإن الملهاة والمأساة أعلى مراحل تطوّر الشعر .

ويرى أرسطو أن كلاًّ من المأساة والملهاة نشأت فى الأصل ارتجالا ، فالمأساة ترجع إلى مؤلفى الديثرمبوس ، وهو نشيد يتغنى به فى أعياد باخوس إله الخمر ، وقد نما وتطوّر حتى أصبح فنًّا شعريًّا قائماً بذاته ، أما الملهاة فترجع إلى مؤلفى الأناشيد الإحليلية (نسبة إلى آلة التناسل فى ذكور الحيوان) .

وينتهى أرسطو فى الفصل الخامس من كتابه إلى أن الملهاة هى محاكاة الأراذل من الناس ، لا فى كل نقيصة ،

ولكن فى الجانب الهزلى الذى هو قسم من القبيح . أى أن الملهاة هى محاكاة الجانب الذى يثير الضحك فى الفعل القبيح أو الصفة القبيحة ، إذ الهزلى نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر (النص السابق صفحة ١١٦) .

وفى الفصل السادس يعرّف أرسطو المأساة بأنها محاكاة فعل نبيل تام ، ويعد بالحديث عن الملهاة فيما بعد، ولكن يبدو أن هذا الجزء الخاص بالحديث عن الملهاة من « فن الشعر » قد ضاع بكل أسف .

وهكذا نستطيع أن نستخلص رأى أرسطو فى مقارنته بين المأساة والملهاة على النحو التالى :

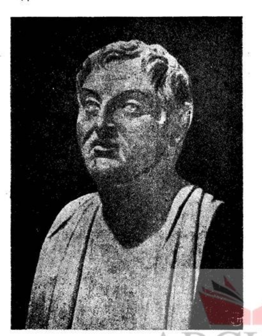
أولا — إن المأساة والملهاة تستخدمان الوسائل الثلاث للمحاكاة وهى الإيقاع والانسجام واللغة .

ثانياً — إن الشاعر فى المأساة والملهاة يدع الأشخاص يتحدثون .

ثالثاً — إن المأساة تصور الناس أعلى من الواقع ، والملهاة تصورهم أدنياء .

رابعاً — إن المأساة تطورت عن شعر المديح ، وإن الملهاة تطورت عن شعر الهجاء .

وعند ما قام متى بن يونس المتوفى عام ٣٢٨ هـ . بترجمة كتاب أرسطو إلى اللغة العربية لم يفرق فى ترجمته بين كلمتى المأساة والمديح ، بل ترجم اللفظين بكلمة المديح ، وكذلك لم يفرق فى ترجمته بين الملهاة والهجاء ، بل ترجم اللفظين بكلمة الهجاء ، ولعل مردّ ذلك إلى أن العرب لم يكونوا يعرفون الفن المسرحى ، فلم يدرك المترجم العربى معنى المأساة والملهاة ، بل خال أن الأمر كما فى الشعر العربى ليس فيه إلا مديح وهجاء ، وأضلّت هذه الترجمة الفلاسفة العرب الذين قرأوا هذه الترجمة ، حتى أن ابن رشد حاول تطبيق قواعد أرسطو الخاصة بالمأساة والملهاة على الشعر العربى ، فجاءت أكثر شواهده فاسدة ؛ لأنها تقوم على أساس فاسد هو تلك الترجمة الخطأ . (مقدمة الكتاب السابق صفحة ٥٦) .



أرسطو

هذه مقدمة لا بد منها قبل الحديث عن التفرقة بين المأساة والملهاة فى الفلسفة البرجسونية . فقد رأينا أرسطو حين يتعرض للملهاة يتعرض بالضرورة لمعنى الهزلى ، ويعرفه بأنه نقيصة وقبح بغير إيلام وضرر . وهذا تعريف للهزلى غير مانع ولا جامع ، كما يقول المناطقة ؛ فنفى الإيلام والضرر عن الهزلى تعريف سلبى يحتاج إلى إضافة الأثر الإيجابى للهزلى .

ونحن نجد برجسون يشير إلى أرسطو فى أول فقرة من أول فصل فى كتابه « الضحك » باعتباره من عظاء المفكرين الذين تعرّضوا لموضوع الضحك .

والواقع أن كتاب الضحك لبرجسون — وهو الكتاب الذى نشره أولا على ثلاث مقالات فى مجلة باريس عام ١٨٩٩ — ليس خاصًّا بالضحك فحسب ، بل هو كتاب يتناول الفن المسرحى أيضاً .

يتحدث برجسون فى الفصل الأول من كتابه عن الضحك عامة ثم مضحك الأشكال ومضحك الحركات، ويتحدث فى الفصل الثانى عن مضحك الظروف ومضحك الكلمات .

أما الفصل الثالث فيخصصه للحديث عن مضحك الطباع وهو — كما يقول برجسون — أهم أجزاء الموضوع .

وكان برجسون قد اشترط فى تعريفه للمضحك أن يكون إنسانيا أو شبيهاً بما هو إنسانى ، وأن ينشأ بين أناس مجتمعين ، وأنه لا يبدأ إلا حين نكف عن التأثر ، فإذا تعاطفنا مع أى عيب فذلك يكون من المأساة ، وأن يتسم بالتصلب ضد الحياة الاجتماعية ، فمن يسير فى طريقه آلياً من غير أن يعنيه الالتفات للآخرين يكن مضحكاً ، وما وظيفة الضحك إلا أن يعاقب ذهوله وينشله من حلمه . (الضحك لبرجسون ترجمة سامى الدروبى وعبدالله عبد الدائم — دار الكاتب المصرى عام ١٩٤٨ صفحة ٩٣) .

ويضرب برجسون لذلك مثلا بمجتمع الطلبة حين يفد عليه طالب جديد ، فإن هذا المجتمع يلجأ إلى الضحك كطريقة لإصلاح وتليين صلابة العادات التى اعتادها الطالب خارج هذا المجتمع وعليه الآن ضرورة تبديلها والتكيف مع المجتمع الجديد ، فالضحك لهذا ضرب حقيقى من اللجام الاجتماعى .

وعلى هذا الأساس نجد برجسون يفرّق بين المأساة والملهاة على النحو التالى :

أولا — لا تبدأ الملهاة إلا حين نكف عن التأثر ، على حين تبدأ المأساة من تعاطفنا مع أية أهواء أو عيوب . فاللامبالاة هى الوسط الطبيعى للملهاة ، أما العواطف التى تمتد من نفس إلى نفس فى تجاوب عاطفى فتكون المأساة .

وهناك فن يحول بيننا وبين التعاطف فى اللحظة التى يمكن أن يتمّ فيها ، فلا ننظر إلى الأمر نظرة الجد ولو كان جدياً . ولهذا الفن طريقتان يطبقهما الشاعر الهزلى على غير وعى منه تقريباً . فأما الطريقة الأولى فهى أن يعزل من مجموع نفسية الشخص العاطفة التى ينسبها إليه ، ويظهرها على أنها حالة طفيلية ذات وجود مستقل ، فالعاطفة الشديدة ، بوجه عام ، تجتاح شيئاً فشيئاً سائر حالات النفس الأخرى وتصبغها بلونها الخاص ، أما الانفعال الذى لا يهزنا ، والذى يصبح مضحكا ، ففيه نوع من التصلب يمنعه من الاتصال بباقى النفس ، وهذا التصلب يمكن أن تبرزه فى لحظة معينة حركات «أراجوزية» فيبعث حينئذ على الضحك ، ولكن بعد أن يكون قد حال بيننا وبين التعاطف ، وكيف نتحد بنفس هى غير متحدة بذاتها ؟ وهكذا نصل إلى النقطة التالية .

ثانياً — العيب فى شخصيات الملهاة يأتيهم من خارج ، فهو إطار جاهز يدخلون فيه ، ويفرض عليهم صلابته بدلا من أن يستمد منهم مرونتهم ، ولا يعقدونه هم ، ولكنه هو الذى يبسطهم . أما فى الدراما فإن العيوب تدمج بالشخص دموجاً تاماً حتى لتنسى أسماءها ، وتمحى صفاتها العامة فلا نفكر فيها ، بل نفكر فى الشخص الذى يستوعبها .

ولهذا نرى أن عنوان الدراما لا يكاد يكون إلا اسما علماً ، على حين أن كثيراً من الملاهى تحمل أسماء عامة كالبخيل والمقامر . . . أن الغيور لا يصح إلا عنوانا للملهاة أما عطيل فما يصلح إلا عنواناً لمأساة ، ذلك أن العيب أو الآفة المضحكة مهما يكن اتحادها بالأشخاص وثيقاً ، تظل محتفظة بوجودها المستقل البسيط ، وتظل هى الشخصية المركزية ، لا ترى ولكنها حاضرة ، وبها يتعلق على المسرح أشخاص من لحم ودم . وفن الشاعر الهزلى إنما يقوم على أن يعرفنا هذه الآفة تعريفاً وثيقاً ، ويدخلنا نحن المتفرجين إلى صميمها ، حتى لننتهى إلى أن نأخذ منه بعض خيوط اللعبة التى يلهو بها ، فنلعب بها نحن كذلك ، ومن هذا يأتى قسم من لذتنا (الضحك صفحة ٢١) .

ثالثاً — ونتيجة لذلك فإن الغرض الأول من الملهاة هو تصوير أنماط من الطباع ، أى تصوير نماذج عامة ، بل هى الفن الوحيد الذى يستهدف العام وهذا ، هو جوهر الملهاة ، وبه تختلف عن المأساة والدراما ، وسائر صور الفن . (الضحك صفحة ١٠١ — ١٠٢) .

رابعاً — ويتبع ذلك أن عمومية الملهاة موجودة فى الأثر نفسه ، أما عمومية المأساة فهى فى الأثر الناتج لا فى المؤثر . فالملهاة تصور لنا طباعاً صادفناها فى طريقنا

وسنصادفها ، وهى تعرض مشابهات ، وترمى إلى أن تضع أمام أبصارنا نماذج ، حتى لتخلق عند الاقتضاء نماذج جديدة ، وهى بهذا تمتاز عن سائر الفنون .

أما مشاعر المأساة فلن يخطر على باله أن يجمع حول بطله الرئيسى شخصيات ثانوية تكون نسخاً مبسطة من البطل ، إن بطل المأساة شخصية فريدة فى نوعها وقد يمكن تقليده ، ولكننا ننتقل حينئذ – من حيث ندرى أو لا ندرى – من المأساة إلى الملهاة ، وليس يشبهه أحد لأنه لا يشبه أحداً . أما الشاعر الهزلى فان ثمة غريزة واضحة تحمله ، بعد أن كون شخصيته الرئيسية ، على أن يخلق شخصيات أخرى تحوم حولها وتتصف بنفس ملامحها العامة . (الضحك صفحة ١١٠ – ١١١) .

خامساً – ونتيجة لذلك نجد أن الملاحظة التى تنشأ منها الملهاة هى ملاحظة خارجية ، على حين أن الملاحظة التى تنشأ منها المأساة ملاحظة داخلية .

ويزعم برجسون أن شاعر المأساة ليس فى حاجة إلى أن يلاحظ الناس ، إذ الواقع أن الذى يعنينا فى أثر الشاعر هو رؤية بعض الحالات النفسية العميقة أو بعض أنواع الصراع الداخلى المحض ، وهذه الرؤية لا يمكن أن تتم من خارج ، فالنفوس لا يمكن أن ينفذ بعضها إلى بعض ، ونحن من الخارج لا ندرك من الهوى إلا بعض أماراته ، وما الخيال الشعرى إلا رواية للواقع أتم وأكمل ، ولئن أشعرتنا الشخصيات التى يخلقها الشاعر بالحياة ، فلأنها الشاعر نفسه ، الشاعر وقد تعدد ، الشاعر وقد تعمق نفسه بملاحظة داخلية بلغت من القوة أن أدرك بها الممكن فى الواقع .

أما الشاعر الهزلى فمهما يكن قوى الرغبة فى استجلاء مضحكات الطبيعة ، فهو لا يمضى إلى البحث عن مضحكاته هو ، وحتى لو حاول فلن يصل إليها ، إذ ليس يضحك فى الإنسان إلا الجانب المحتجب عن وعيه من شخصيته ، وعلى هذا فالملاحظة فى الملهاة تجرى على الآخرين ، ولذلك تتصف بالعموم ، وهذا ما لا يتوافر حين تجرى على الذات . (الضحك صفحة ١١١–١١٣) .

سادساً – ولهذا فشخصية المأساة لا تغير شيئاً من سلوكها حين تعلم ما سيكون رأينا فيها ، بل لقد تستمر فى طريقها مع وعيها التام لذاتها ، وشعورها الواضح بما تثيره فينا . أما العيب المضحك فما أن يشعر بأنه مضحك حتى يحاول التغير ولو خارجياً على الأقل . فلو أن هاربا جون رآنا نضحك من بخله لما أظهره لنا أو لأظهره على صورة أخرى .

وبهذا المعنى يكون الضحك نوعاً من القصاص ، فهو يجعلنا نحاول أن نظهر بما ينبغى أن نكونه (الضحك صفحة ٢٢) فالشخصية المضحكة إذن لا تشعر بذاتها ، بل هى مضحكة على قدر ما تجهل نفسها ، وكأنها تستخدم طاقية الإخفاء بطريقة معكوسة ، فإذا هى تحتجب عن نفسها ، وتظهر للناس كافة .



برجسون

سابعاً – أما الطريقة الأخرى التى يلجأ إليها الشاعر الهزلى لعزل المضحك عن المجتمع فهى اوضح من الأولى ومشتقة منها . إن الدراما تثبت انتباهنا على الأفعال أما الملهاة فتوجهه إلى الحركات ، والحركات هنا هى الأوضاع والتنقلات بل والكلمات التى تتجلى بها حالة نفسية ما ، دون غاية أو منفعة ، فالفعل شىء إرادى وأمر شعورى ، وأما الحركة فهى آلية تفلت منك . والشخص فى الفعل يظهر كله ، أما فى الحركة فجزء معزول من الشخص يبين على غير علم من الشخصية الكلية أو مستقلا عنها على الأقل . وأخيراً (وتلك هى النقطة الأساسية) فان الفعل متناسب تناسباً صحيحاً مع

العاطفة التى تبعث عليه ، فهناك انتقال تدريجى منها إليه ، بحيث أن تعاطفنا أو نفورنا يمكن أن ينسابا على طول الخيط الذى يصل العاطفة بالفعل وأن يتزايد تدريجيا . أما الحركة ففيها نوع من الفرقعة يوقظ حساسيتنا المستمدة للهدهدة ويذكرنا بأنفسنا فيمنعنا أن ننظر إلى الأمور نظرة الجد . وإذن فتى اتجه انتباهنا إلى الحركة كنا بازاء الملهاة ، ومتى اتجه إلى الفعل كنا بإزاء الدراما . (الضحك صفحة ٩٨ — ٩٩) .

ثامناً — وشاعر المأساة يجانب كل ما يمكن أن يلفت الانتباه إلى مادية أبطاله ، فتى بدت العناية بالجسم ، أصبح يخشى من تسرب بعض الهزل ، ولذلك كان أبطال المأساة لا يشربون ولا يأكلون ولا يستدفئون . (الضحك صفحة ٤٢) .

فإذا وسعنا هذه الصورة ، صورة الجسم يظهر على الروح ، حصلنا على صورة أعم ، هى صورة الشكل يريد أن يعلو على الجوهر . وهذه هى الفكرة التى تحاول أن توحى بها إلينا الملهاة حين تسخر من حرفة من الحرف ، إنها تجعل المحامى والقاضى والطبيب يتحدثون حديث من يرى أن الصحة أو العدالة ليست أمراً هاماً ، وإنما المهم أن يوجد أطباء ومحامون وقضاة ، وأن تراعى الأشكال الظاهرية فى الحرفة أدق المراعاة . وبهذا تحل الوسيلة محل الغاية ، والشكل محل الجوهر ، حتى لكأن الناس وجدوا من أجل المهنة لا المهنة من أجل الناس . فالاهتمام الدائم بالشكل ، مع تطبيق القواعد تطبيقاً آلياً ، يخلق نوعاً من آلية الحرفة ، شبيهاً بالآلية التى تفرضها عادات الجسم على الروح . فالذى يضحكنا إذن هو استحالة الشخص مؤقتاً إلى شىء .

تاسعاً — وأخيراً يرى برجسون أن الملهاة أقرب إلى الحياة الواقعية من الدراما . فهو يرى أن الضحك لا هو من الفن كله ولا هو من الحياة كله . فأشخاص الحياة الواقعية من جهة لا يضحكوننا إلا إذا استطعنا أن ننظر إلى أفعالهم كما ننظر إلى مشهد من المشاهد التمثيلية . وهذا ما يعنيه بالكف عن التأثر ، على حين ننظر إلى المأساة وكأنها واقع وليس مجرد تمثيل ، ولهذا فنحن لا نضحك بل نتأثر .

ومن جهة أخرى نجد أن لذة الضحك ، حتى فى المسرح ، ليست لذة فنية خالصة لاترمى إلى نفع ، بل إنها مشوبة بنية الإهانة للإصلاح ، ولذلك كانت الملهاة أقرب إلى الحياة الواقعية ، أو هى على الحدود بين الفن والحياة (الضحك صفحة ١٠٢) .

هذه هى الأفكار الأساسية لبرجسون فى مقارنته بين الملهاة والمأساة أو الدراما ، فبرجسون لا يفرق بينهما ، ونحن لا نجده يتحدث عن مديح وهجاء أو أشخاص أفاضل أو أراذل على النحو الذى تحدث به أرسطو ، بل هو يتحدث من خلال فكرة فلسفية لديه عن الضحك .

وقد حاول غير برجسون أن يعقد لوناً من المقارنة بين الملهاة والمأساة ، وإن لم يكن على هذا النحو الفلسفى الشامل ، ولعل من أهمهم ميريديث الذى كتب رسالة فى « فكرة الملهاة ومنافع الروح الكوميدى » جاء فيها أن الملهاة الصحيحة تتطلب حالة معينة من أحوال المجتمع يتساوى فيها الرجال والنساء ، ومن ثمة يكون الضحك ناشئاً عن الصدام بين أمزجة الذكور والإناث ، ولعلنا الآن نملك مجاميع بأكلها من المآسى التى تكاد تعتمد اعتماداً كلياً على الأبطال فقط ، ومآسى مارلو ، على هذا الوضع مآس خالصة الذكورة ، ومأساة هاملت أقرب إلى الذكورة منها إلى الأنوثة ، إلا أن الملهاة تكون فى الغالب على عكس المأساة ، أى يشترك فيها عنصرا الذكورة والأنوثة بصورة محققة ، وقد نبحث عن ملهاة واحدة من آلاف الملاهى التى بين أيدينا ، لا تكون فيها امرأة واحدة على الأقل تضطلع بدور رئيسى فلا نجد .

وقد قام ألاردس نيكول فى كتابه « علم المسرحية » بدراسة آراء برجسون وتطبيقها ، ثم انتهى إلى أن الملهاة تتناول الشخصيات البسيطة أكثر مما تتناول الشخصيات المعقدة ، ولهذا فهى لا تملك الوسائل التى تستطيع الإيحاء بصراع بين انفعالين (عاطفتين) فى قلب رجل واحد أو امرأة واحدة . . على أن ثمة نمطاً من الصراع الداخلى الذى يميز مسرحيات أبرع الكتاب الكوميديين من غيرها ، ذلك هو الصراع بين وهمين (تخيلين) ينتهيان إلى ما يعرف عادة باسم القدرة على التنكيت ، أو البراعة فى التندر . . . هذه السجية من سجايا عقولنا التى تجمع الآراء المتشابهة والمتعارضة بعضها إلى بعض فى سرعة وتنوع .

ثم يتحدث عن نمط يجمع بين الملهاة والمأساة هو الملهاة المفجعة ، وفيها تجتمع عناصر الأسى والضحك ، وهذا الاتحاد بين العناصر المتضادة فى مسرحية واحدة يؤدى فى أحوال كثيرة إلى النجاح المسرحى . (علم المسرحية لألاردس نيكول ترجمة دريني خشبة . مكتبة الآداب — صفحة ٣٥٨) .

مكتبة لينين وأحدث التطورات المكتبية فيها

بقلم الأستاذ السيد فرج

تقف مكتبة لينين فى الصف الأول من مكتبات العواصم الكبرى فى العالم ، مع مكتبة الكونجرس فى الولايات المتحدة ، والمتحف البريطانى فى إنجلترا ومكتبة برلين . ولكن إذا أخذنا بمقاييس ضخامة البناء ؛ أو عدد الكتب ؛ أو عدد المنتفعين بالمكتبة ؛ أو أحدث التطورات المكتبية ، فإن مكتبة لينين تفوق بذلك غيرها من مكتبات الدول العظمى .

ومكتبة لينين هى مكتبة الدولة لجمهوريات الاتحاد السوفيتى ، وقد أسست منذ ثمان وتسعين سنة ، ولكنها استطاعت فى مدى نصف قرن ؛ أن تظفر بمكانة كبرى فى عالم المكتبات ، وأن تفوز بالسبق فى شتى نواحى التقدم ، سواء فى حجم المكتبة ؛ أو عدد الكتب ؛ أو سهولة الخدمة المكتبية ؛ أو اتساع حركة الإعارة وتبادل المقتنيات مع أكبر عـــدد من المكتبات والجمعيات العلمية فى جميع أنحاء العالم .

● أرقام وإحصائيات

ويشغل مبنى هذه المكتبة حياً بأكمله وسط العاصمة موسكو .

وتشتمل على خمسة مبان كبيرة متصلة تحيط بها أربعة شوارع كبرى مشهورة بأسماء : كالينين ، ماركس انجلز ، فرونزو ، موكوفيا .

ومساحتها ستون ألف متر مربع .

وتضم مكتبة لينين عشرين مليون كتاب منها : ٨,٩٠٠,٠٠٠ من الكتب المطبوعة — ٧ مليون

واجهة مكتبة لينين

مجلة — ٢٩٠,٠٠٠ مجلد من الصحف — ١٤٢,٠٠٠ خريطة — ٢٢٦,٠٠٠ قطعة موسيقية — ٥٩٠,٠٠٠ لوحة فنية — ٢٦٣,٠٠٠ قطعة من المخطوطات أو الرسوم الأثرية — ١٠٤,٠٠٠ أسطوانة ميكروفلم — ٢١,١٢٥ مخطوط قديم — ٨٩٠,٠٠٠ ورقة أثرية .

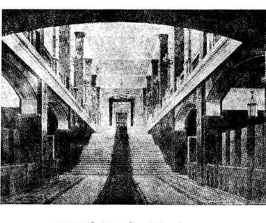
ويبلغ طول خزائن الكتب ٢٥٠ من الكيلو مترات .

وأقدم المخطوطات بالمكتبة هو مخطوط روسى عمره ٩٠٠ سنة .

وتحتفظ المكتبة بثلاث نسخ من كل كتاب يصدر فى الاتحاد السوفيتى ، ومجلد سنوى على الأقل لكل جريدة أو مجلة أو رسم أو خريطة ، كما تضم نسخة على الأقل من الكتب والمطبوعات الأجنبية . وبذلك لا تقتصر المكتبة على الكتب والمطبوعات والمخطوطات



فى المعرض الدائم للكتاب الروسى ... إن أربعمائة سنة تطل عليك من عناوين الكتب



البهو الرئيسى فى مدخل مكتبة لينين

الروسية فحسب ، ولكنها تعمل على استجلاب كتب أجنبية ؛ بالشراء وبالتبادل من جميع أنحاء العالم .

وفى مكتبة لينين مخطوطات ؛ يرجع عهدها ، إلى القرن الحادى عشر ؛ وكتب مطبوعة من القرن الخامس عشر فى مائة وستين لغة مختلفة .

وهكذا تلتقى بتاريخ الإنسانية من يوم بدأت الكتابة فى مصر والهند والصين واليونان .

وفى المكتبة معرض دائم للكتاب الروسى يشتمل على ألف وستمائة كتاب ؛ يرى فيها الزائر تطوّر الكتاب الروسى خلال أربعمائة سنة ماضية .

وتصل الكتب إلى مكتبة لينين يومياً بالطائرة والقطار والباخرة والسيارة من شتّى أنحاء الاتحاد السوڤيتى ، ومن دول العالم حاملة المعلومات والروايات وأحداث البشرية وتطورات العلوم والثقافة .

● تاريخ المكتبة

أنشئت مكتبة لينين عام ١٨٦٢ ، وكانت أول مكتبة عامة تنشأ فى موسكو ، وكان مبناها جزءاً من متحف موسكو ، يشتمل على ثمانى غرف وقاعة للمطالعة تتسع لعشرين قارئاً . وقد بدأت بمائة ألف كتاب ، تتقدمها مجموعة الكتب المهداة من « رومیانتزوف » ولذلك سميت المكتبة — أول ما سميت — باسمه .

وفى سنة ١٩٢٥ سُمِّيت باسم مكتبة الدولة للاتحاد السوڤيتى « لينين » .

وفى سنة ١٩٤٥ أهدت الحكومة السوڤيتية وسام لينين للمكتبة — وهو أرفع أوسمة الدولة — تحية وتقديراً لنشاطها الرائع فى عالم المكتبات .

وفى كل يوم ، بل فى كل ساعة ؛ يزداد موقف المكتبة تقدماً ، بما يضاف إلى رصيدها من الكتب ؛ وإلى فهارسها من البطاقات ، وإلى قاعاتها من الزوار الجدد ، وبخاصة الأطفال الذين تعتزّ بهم مكتبة لينين .

● تنظيم المكتبة

يصعد الزائر خمساً وعشرين درجة تفضى به إلى بهو هائل من أعمدة الجرانيت السوداء التى يبلغ ارتفاعها ستة عشر متراً ، ثم يتقدم عبر ثلاثة أبواب متوالية ليلقى أمامه بهواً

كبيراً تزدان سقوفه وحوائطه بالرسوم والصور والثريات الضخمة والبسُط الثمينة ، ويجد مكتب الاستعلامات الذى تقوم بالعمل فيه إخصائيات يقدمن للزائر ما يحتاج إليه ؛ من معلومات وبيانات ؛ فيمضى إلى مسعاه .

وعلى جانبى هذا البهو الفسيح قاعات وحجرات للمطالعة وللإرشاد الفنى ، وترى فى الطابق الأول فهارس البيليوغرافيا والطب والزراعة والفلسفة والتاريخ والأدب والفن ، أما فى الطابق الثالث فتستقر فهارس الكتب التكتيكية والاقتصادية والعلمية .

وفى نهاية الردهة ؛ سلَّم رخامى يفضى بك إلى الطابق الثانى ، وعلى جانبيه تنهض أدراج لبطاقات فهرس الجمهور ؛ الذى يحتوى على أكثر من سبعة ملايين بطاقة ؛ يتجمع حولها مئات الزوار باحثين عن مصادر المعرفة ومراجع الثقافة .

وفى الطابق الأول أيضاً — على شارع كالينين — إدارة الإعارة التى تتعامل مع آلاف المكتبات فى شتى أنحاء الاتحاد السوفيتى ومكتبات العالم .. إن هذه الإدارة تبعث بآلاف الكتب إلى الصين والهند وهنغاريا والولايات المتحدة .

ولا تقتصر مهمة المكتبة على تقديم الكتب التى فى حوزتها إلى طالبيها ؛ ولكنها تستحضر للقارئ ما يحتاج إليه من كتب ؛ سواء من أية مكتبة فى الاتحاد السوفيتى ، أو من مكتبات لندن وباريس وبرلين والقاهرة .

وإذا كان الكتاب فريداً فى نوعه أو مخطوطاً فإن أية مكتبة لا تتأخر عن إرسال نسخة منه بطريق « الميكروفيلم » إلى القارئ فى موسكو ، لأن مكتبة لينين لا تتأخر عن تقديم مقتنياتها إلى أى مكتبة أخرى .

وتدل إحصائيات عام ١٩٥٦ على أن مكتبة لينين تلقت فى تلك السنة وحدها من المكتبات السوفيتية



قاعة قراءة الميكروفيلم

والأجنبية : ٤٢٠,٠٧٩ كتاباً ، ٣٠٦,٤٩٥ مجلة ، ١,٤٧٤,٥٩٦ جريدة .

وتجد فى الطابق الثانى إدارة الكتب النادرة ومعرض الكتاب الروسى وفى المبنى القديم توجد إدارات — المطبعة ، وترميم الكتب ، وصيانة المخطوطات . أما مخازن الكتب فتشتمل على ثمانية عشر طابقاً بعضها فوق بعض ، تصل إليها الطلبات فى اسطوانات وتخرج منها الكتب فى عربات إلى القاعات المختلفة .

- قاعات المطالعة

وفى مكتبة لينين عشرون قاعة كبرى للمطالعة منها : ثلاث قاعات للأطفال ، وكلها ذات أغراض مختلفة . فمثلا ، قاعة الميكروفيلم ، وقاعة المخطوطات ، وقاعة المراجع ، وقاعة الدوريات . وهكذا .

وهذه القاعات فسيحة ، مكيفة الهواء ، جيدة الإضاءة ، فاخرة الأثاث . وأقدمها — وهو أكثرها شهرة — تلك القاعة القائمة فى المبنى القديم المطل على شارع «فرونز» والتى كان من روادها المشهورين تولستوى ومنديليف ودستويفسكى ، والتى كان الفتى الثائر ڤلاديمير إليانوف لينين يصعد إليها كل يوم بين سنتى ١٨٩٣ ، ١٨٩٧ ليمدّ عقله بالمعرفة



إخصائية تعمل فى قسم صيانة المخطوطات

ويشبع روحه بالإلهام . . وعند ما أصبح هذا القارئ المجتهد رئيساً للدولة ، أخذ يهتم بالكتاب والمكتبة ويدفع بالملايين إلى أحضانها ؛ فى شتى أنحاء الاتحاد السوفيتى حتى أصبح عدد المكتبات اليوم ربعمائة ألف مكتبة بها بليون ونصف بليون كتاب .

• • •

وفى كل صباح تفتح المكتبة أبوابها لاستقبال الصحف ، حال خروجها من المطابع ، والكتب والمقتنيات المختلفة من موسكو وبلاد الاتحاد السوفيتى ومن جميع أنحاء العالم ، حيث تتعامل مكتبة لينين مع ثلاثة آلاف وخمسمائة مكتبة سوفيتية وسبعين مكتبة أجنبية فى جميع القارات .

ومواعيد المكتبة من التاسعة صباحاً إلى منتصف الليل دون توقف أو راحة ، وبغير إجازة أسبوعية ، ولا تغلق المكتبة أبوابها إلا يوماً واحداً هو اليوم الأخير من كل شهر لإجراءات التطهير وإعادة التنظيم .

ويتردد على المكتبة فى اليوم الواحد بين خمسة آلاف وستة آلاف زائر .

ويبلغ عدد الكتب التى يطلبها القراء والباحثون فى اليوم الواحد ثلاثين ألف كتاب .

• مجد المكتبة وعظمتها

إن مكتبة لينين تمتاز بضخامة المبنى ، وبالأسبقية فى عدد الكتب ، وعدد القراء ، مع التوسع فى حركة الإعارة ، سواء مع المكتبات السوفيتية أو المكتبات الأجنبية ، كما أنها تمتاز بعنايتها بالأطفال حيث تخصص لهم ثلاث قاعات فسيحة وعدة آلاف من الكتب .

ولكن مكتبة لينين ترى أن عمل المكتبة هو تسلية المواطنين بالعلم والمعرفة فهى مصنع للعمل والكفاح والمعرفة والتقدم .

وتأخذ هذه المكتبة أهدافها من قول لينين :

« إن عظمة المكتبة العامة ومجدها ليس فى عدد الكتب النادرة والمخطوطات ، ولا فى عدد المطبوعات التى صدرت فى القرن الرابع عشر أو مخطوطات القرن العاشر التى فى حوزتها . ولكن عظمة المكتبة ومجدها فى مدى اتساع حركة الكتب بين الناس ، وفى عدد القراء الجدد الذين تجتذبهم ، وفى السرعة التى تستجيب بها طلباتهم ، وفى عدد الكتب التى تعطى للقراء ، وفى عدد الأطفال الذين يبدوءون فيها القراءة والاستفادة من المكتبة » .

رحلات فى القصص الحديث

بقلم الآنسة هدى حبيشة

إن الرحلة أو السفر هيكل من أقدم الهياكل التى نسج عليها القصاصون القصص المختلفة من قديم الأزل ، بل إنه هيكل من صميم أعماق النفس الإنسانية ، ظهر فى الأدب الشعبى قبل أن نعرفه فى الأدب المكتوب . ومن منا لم يسمع عن الشاطر حسن وقد حمل (زاده) وخرج إلى الحياة باحثاً عن الدواء الذى سيشفى بنت السلطان ، أو عن العصفور الذى سيدله على سر الخلود ؛ إلى آخر ذلك مما يبحث عنه الشاطر حسن وغيره فى (الحواديت) القديمة .

وتكاد الفكرة تكون واحدة فى كل القصص الذى يدور حول الأسفار شعراً كان أو قصصاً مؤلفة ألا وهى فكرة البحث الذى يصل بالمسافر إلى المعرفة . إن الرحلة تجربة يعود المسافر بعدها وقد خبر العالم والناس ، واكتسب الحكمة قبل العلم ؛ وهو موضوع لا يكاد ينقطع فى الأدب على مر العصور مهما اختلفت الصورة التى يظهر بها . فبطل الأوديسا مسافر ، وبطل الإينيادا مسافر ، بل إن دانتى نفسه فى (الكوميدية الإلهية) مسافر . ويطوى فرسان (ملكة الجان)[1] الأرض طياً ، على حين يسير كريستيان[2] بخطى بطيئة متعبة ، لكن الكل فى رحلة . ثم هناك راسلاس[3] وكانديد وجليفر ، وكلهم مسافرون ؛ بل إن بيرون جعل من الدون جوان مسافراً .

* * *

وقد يختلف استعمال فكرة السفر باختلاف العصور . فقديماً كان المسافر يبحث دائماً عن شىء : الحكمة مثلا أو الأمل ، أو حتى عن رجولته . ولما طغى الدين على تفكير القرون الوسطى ؛ وإلى حد كبير على عقلية عصر النهضه كما تجلت فى إنجلترا ؛ أخذ المسافر يبحث عن خلاص النفس ؛ ويبحث عن الطريق الموصل إلى الله وجنته ؛ أو مثل دانتى يريد أن يرى (النور) يشع من أعلى جبال الجنة .

أما فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فقد اتخذت الرحلة وسيلة للنقد الاجتماعى والسياسى ، وذلك فى أعمال : فولتير وفيلدنج وديكنز ومارك توين ، فما زال المسافر يكتسب خبرة وحكمة ، ولكنها خبرة اجتماعية وسياسية تساعده على الحياة فى مجتمع معين بالذات . لذلك كانت الرحلة فى هذين القرنين واقعية ، وقد ترك الكتّاب إلى حد كبير استعمال الرمزية ، وهو أسلوب ضرورى فى الكتابة عن الرحلة ، إن دارت حول فكرة البحث القديمة .

وبعودة كتّاب القرن العشرين إلى الأسلوب الرمزى ، عادت الرحلة تحمل ما كانت تحمله من معان فى الأدبين الشعبى والكلاسيكى وأدب القرون الوسطى[1] . فالرحلة بحث وإن كان هناك فرق بين

(١) Fearie Queen للكاتب سبنسر Spenser

(٢) بطل Pilgrim's Progress للكاتب بنيان Bunyan

(٣) للكاتب جونسن

(١) هذا الكلام ينطبق على الشعر ، بل على المسرح ، انطباقه على القصة . وقد يكون لنا عودة للكلام عن هذين الفنين .

ما يبحث عنه رجل القرن العشرين، وما كان يبحث عنه المسافر القديم . وإن ما يبحث عنه مسافرو القرن العشرين أكثر تعدداً وتنوعاً ، وهذا انعكاس للتيارات الفكرية العديدة فى هذا القرن ، ولعدم وجود تلك الروح الموحدة الواحدة التى عرفت بها القرون الوسطى ، فلا يخلو أدب القرن العشرين من المسافر الذى يقوم برحلة باحثاً عن ربه[1] مثلا . لكن استعمال الرحلة رمزاً للدلالة على البحث الدينى لا يكثر فى الأدب الحديث كثرته فى أدب القرون الوسطى وأدب عصر النهضة . وإن وجد فى أدب القرن العشرين نفوذ يشبه النفوذ الدينى فى تلك القرون فهو نفوذ علم النفس .

ولقد ركّز علماء النفس الأضواء على خبايا النفس الإنسانية والعقل الباطن والكمين ؛ حتى احتلت هذه مكاناً كبيراً فى الأدب الحديث . وليس هذا بغريب ، فقد اهتم الأدب دائماً بالنفس الإنسانية ، ولكن هذا الاهتمام اتخذ صورة ما كانت تكون لولا علم النفس الحديث وتحديده لطبقات النفس ومفهومه للعقل الواعى والعقل الباطن ، وشرحه وتحديده معانى مختلفة للرموز والأحلام .

ولقد خرج الكتّاب يبحثون عن النفس . ولما كانت الرحلة فى الأدب تدور حول فكرة البحث ، فقد وجد الكتّاب فيها مجالاً رمزيًّا يساعدهم على تكشُّف النفس الإنسانية . فالرحلة ما زالت بحثاً يقود إلى المعرفه ، لكن المسافر يبحث عن نفسه وعن أعماقه وعن الكمين أو اللاوعى . وليست هذه فكرة اختارها الكتاب اعتباطاً . فالمسافر شخص نما فى جو معين ، وبين قوم ذوى قيم محددة بحيث لا يختلط عليه الخطأ والصواب ؛ ثم يرحل من مكانه هذا إلى جوٍّ آخر وقوم آخرين، ويجد أناساً يفكرون تفكيراً غير الذى ألفه ، يحدده الجو الجديد والحياة الجديدة ، وتطلب إليه انعكاسات لم يتدرب عليها ، يجد مجتمعًا ذا قيم أخرى فيبدأ يفكر من جديد . ثم إنه حرٌّ فى هذا البلد الغريب لا رقيب عليه، فيطلق العنان لتفكيره ، ويصل إلى اكتشاف حقائق كثيرة عن نفسه .

والواقع أن هذه الفكرة ظهرت فى أدبنا المصرى الحديث . وإليك نبذة من كتاب (خلِّيها على الله) للأستاذ «يحيى حقى» حيث يتكلم الكاتب عن رحلته إلى الصعيد وأثرها فيه . فقد وجد نفسه «رب الدار وأهلها ، لا يسألنى أحد إلى أين أخرج ، ومن أين أعود» ، وبدأ يحس أنه يتغير فى هذا الجو الجديد جو النيابة فى الصعيد .

« ليس لى فى زحمة العمل وقت أستطيع أن أتريث فيه وأسأل نفسى : « ما الذى حدث ؟ »

ما الذى جرى لك ؟ إنى لا أرقبها ومع ذلك أحس بأن مألوف طبعى يذوب شيئاً فشيئاً . وتحل محله عادات جديدة مفترسة تتناولنى بأنيابها ومخالبها » .

إنه جانب من نفســـه ما كان ليظهر لولا اختلاف البيئة واختلاف الجو الذى كان يعيش فيه ويحاول الكاتب أن يبحث عن السبب ، فيقول إنه عدوى انتقلت إليه ممن يعمل معهم، ولكنه يعود فيبرر تصرف هؤلاء بأنه ناتج عن غباء الشهود ودهاء الفلاحين . إنه فى الواقع بتبريره هذا ، يبرر تصرُّفه هو . ويبلغ الصدق بيحيى حقى فتظهر الحقيقة الأعمق حين يقول :

« لعلى كنت أجد فى مقدرتى على التفوه بها (الألفاظ البذيئة) لذة كبيرة تعوض حرمانى وأنا صبيى من مجاراة رفقاء الحارة فى هذه المتعة العجيبة » .

هى إذن متعة ، وما كان ليعترف بأنها كذلك ، لو لم يكن قد غيرّ بيئته تغيراً كاملاً . فبعده عن الرقيب وقبول هذا المجتمع لهذه الخطيئة أظهر ما كان مكبوتاً فى نفسه . فالرحلة إذن تعطى المجال للإنسان

(١) نذكر على سبيل المثال : الكاتب الألمانى كافكا Kafka ولا سيما فى قصته « القصر » والكاتب المعاصر صامويل بيكت Becket وبخاصة فى قصصه عن مالوى Malloy . والكاتب الأمريكى Faulkner فولكنر فى قصته « الدب » .

فيغوص فى أعماق نفسه ويخرج وقد زادت معرفته بها وبما خبأه فى ثناياها .

* * *

ولعل الكاتب الأمريكى هنرى چيمس Henry James كان من أوائل من استعمل الرحلة كوسيلة للبحث عن النفس فى القصص الحديثة . لقد كتب أكثر من قصة تدور حوادثها حول رحلة شخص أمريكى إلى القارة الأوربية محاولا أن يعرف أين موقفه من الحضارتين[1] . ويعود المسافر أو لا يعود وتنمو شخصيته أو تضمحل ، لكن النتيجة أنه يصل فى بحثه عن نفسه ، إلى هذا الجزء الذى كان مختبئاً فى مجتمعة الأول .

ومن قصصه البديعة فى هذا الموضوع قصة «السفراء» والمسافر هنا صحفى فى الخمسين من عمره بعثت به إلى باريس سيدة ثرية هى التى تتولى الصرف على مجلته الفنية ، وذلك لاسترجاع ابن لها كان قد ذهب إلى هناك وطال به المقام . وما أن وصل مسافرنا ستررز Strether إلى إنجلترا حتى تملكه « شعور عجيب بالانطلاق لم يحس به منذ سنوات ، وإحساس عميق بالتغير ، وبأنه فى هذه اللحظة غير مسئول عن أحد » . فالسفر أولاً تحرر من القيود ، وإحساس بالانطلاق . أول ما جعله يشعر بأنه باحث مناقشة دارت بينه وبين سيدة فريدة فى نوعها . إنها أمريكية مثله ، لكنها تقيم بأوروبا . استطاعت بنظرها الثاقب أن ترى أنه يختلف عن السائح العادى ، وأن به حساسية مرهفة تجعل من الرحلة تجربة قوية بالنسبة له . إن مجرد اصطدامه بشخصيتها وبصراحتها وبثقتها به ، جعله يبدأ وينبش فى إحساساته المكنونة .

— إن الحرية التى تقدمينها لى ثمنها غال . ألا ترين أنى أحاول؟ هنا . . . وكل هذا .

— أتقصد هذا الحديث الصريح ؟

— نعم . . . إن هذا بديع .



هنرى چيمس

ثم يعود ويقول مرة أخرى فى الحديث نفسه .

— إن معرفتك غالية الثمن . لقد كلفتنى حتى الآن . . .

— ماذا ؟

— ماضى — فى جرعة واحدة . ولكن لا يهم . (وضحك واستطرد) :

— سأدفع آخر بنس معى .

إن تجربته معها ستجعله يلقى نظرة ثانية على ماضيه وقد تضطره إلى إنكاره . فهى تختلف عن كل من عرفهن ببلدة ؛ بل إن الخروج معها إلى العشاء كان فى حد ذاته تجربة ، فالجو شاعرى والمكان جميل حتى أصبح تناول وجبة العشاء متعة ما كان ليتصورها فى مجتمعه القديم ، لكن مقابلته لماريا جوستر لم تكن من القوة بحيث تغير من قيمه كلها . فهو ما زال متأكداً إن وجود الشاب فى باريس ضار به معنوياً وخلقياً ولا بد أن فى الأمر امرأة ساقطة . وهو قاس فى حكمه على الشاب الذى يسبب المتاعب لأمه تلك الأم السامية الرائعة . . . ألخ . فستررذر ينوى الزواج من مسز

(١) من أمثال ذلك القصص الآتية : رودريك هدسون ، ديزى ميللر ، صورة لامرأة ، السفراء .

نيوسوم أم الشاب ، لكن ماريا استطاعت أن تبذر بذور الشك فى بعض هذه القيم — استطاعت أن تسأله أسئلة أخرجت حقائق عن حياته كان قد دفنها فى اللاوعى . فهو يشكر لمسز نيوسوم أنها تتكبد تكاليف المجلة التى يحررها ، لكنه فى هذا المكان مع ماريا يصف المجلة بأنها .

تلك التى تنقذ إلى حد ما من حطام الآمال والطموح . . من كومة الزبالة الباقية من خيبة الآمال والعجز جزءاً ضئيلا من شخصيتى .

إنها مجلة تقدمية ؛ لكنها فى الواقع ليست تقدمية تماماً ، فهى لا تثير أحداً ، بل إنها مجلة « يتغاضى عن وجودها القوم بكل لطف » .

كل هذه أفكار ما كانت تجد طريقها إلى النور لو لم يكن فى جو غريب ممتع ، لو لم يكن يحس بالانطلاق ، لو لم تكن هناك ماريا جريئة تنبش ، يضع شخصيتها أمام شخصيته فيرى إلى أى حد هو وليد « بلدته » ، وأنه قد صُبَّ فى قالب معين ، مثله مثل كل رجال بلدته .

ثم سافر إلى باريس وهى ثانى خطوة فى الرحلة . سافر وقد بدأت القيم تهتز من تحت قدميه . وواجه المدينة خائفاً من تأثيرها عليه ، فهى مدينة جميلة ساحرة . ووجد نفسه يتمتع بحدائق اللوكسمبرج وبالمسرح الفرنسى وبالمقاهى الصغيرة المنثورة هنا وهناك ، وأخذت تستهويه كل مظاهر المتعة التى تعج بها المدينة ، وتذكر أن الناس فى بلدته « غير متأكدين أن من حقهم التمتع بأى شىء » . ويجد نفسه يقارن بين قيم بلدته وقيم هذا البلد ، ويجد نفسه يعطف على هذا الشاب العاق الذى يرفض أن يعود ويترك هذه المتعة . ولكن خطابات الأم تلاحقه منبهة إياه إلى واجبه ، فيحاول أن يقاوم سحر المدينة ، ويذهب إلى زيارة الشاب . ولكن ؛ ما أن يقف أمام منزله حتى يسحره جمال البناء . ومرة أخرى سرح به الفكر تمتعاً بما يرى ، واضطر أن يعترف لنفسه بأن أى وقفة فى باريس يسرح معها الخيال قبل أن تتدخل الإرادة . فتضعف مقاومته قليلا ، وتضعف أكثر حين يرى منزل الشاب وما به من ذوق سليم رفيع . فهو إذ يجلس لا يريد أن يفارقه وتضعف مقاومته أكثر حين يرى الشاب نفسه ، إنه كاد لا يعرفه . فقد صقلته باريس وجمالها وصديقته الفرنسية التى كان يصفها هو من قبل بكونها « شريرة » .

لقد استطاع الشاب أن يخرج من الطراز الذى صُبَّ هو وكل أفراد بلدته فيه . وبدأ إحساسه بأنه فارٌّ هارب يتضارب مع واجبه فى إرجاع الفتى إلى السجن الأول ، لكنه يقدِّم الواجب على الإحساس ، ويحاول إقناع الفتى . ويقنعه الفتى بأنَّ ما يبغيه ليس امرأة بل المدينة نفسها .. المدينة التى عرف هو بالتجربة سطوتها . ويأخذه فى رحلة أخرى حول صالونات باريس ، يقابله بالفنانين ، بل بالسيدة ذاتها المشكوك فى أمرها . ويستجيب المسافر لكل هذا ، ويدخل فى مناقشات محورها (الحياة) ، ويجد أن قطار الحياة قد فاته .

كأن القطار قد انتظر فى المحطة دون أن يكون لى الجرأة على أن أعرف أنه بانتظارى . والآن أسمع صوت صفارته الباهت بعيداً بعيداً على القضبان .

وهكذا تطول إقامة ستررذر فى باريس ، فتبعث الأسرة بأفراد من العائلة لاستدعاء الاثنين . ويجد مسافرنا محكاً آخر لقيمه الجديدة ، فيضع هؤلاء السفراء الجدد فى ميزانه الجديد ، ويراهم بأعين جديدة . إنهم مجرد سياح من تلك الطبقة من الأمريكيين التى وصفها توفيق الحكيم بقوله : إنهم « قوم خلقوا من الإسمنت المسلح ، لا روح فيهم ، ولا ذوق ، ولا ماض » (١) بل إنه وصل إلى تفصيل « المرأة الشريرة » عنهم . إن امرأة لها مثل حساسية ودقة وذكاء تلك المرأة لا يمكن أن تأتى عملاً حقيراً أو صغيراً . إن تعلُّق الشاب بها شىء سامٍ يرفعه إلى مستواها .

---

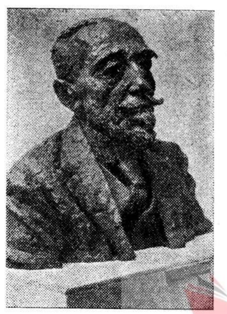
(١) عصفور من الشرق ص ١٤ .

ويمرُّ مسافرنا بالمحنة الكبرى حين يكتشف أن تلك السيدة السامية الراقية ، هى فى الواقع عشيقة الشاب ، إنها ما كانت تبقيه إلا لأنها تريده عشيقاً . وهنا تقوم فى نفسه القِيَم الأخلاقية التى تربى عليها ، وكان ينتظر من نفسه أن تثور على وضع كهذا ، فهو يؤمن بأن هذه العلاقة علاقة آثمة ، ولكنه يعجب من نفسه . إنها لا تثور ويقف من نفسه وقفة أخرى ، ويعيد النظر فى قيمه ويجد ما يذهله . يجد أنه وإن كان لا يرضى ولن يرضى عن هذا الوضع الآثم ، إلا أنه لو خيِّر بين مجتمع يعيش ويتمتع بالحياة ، وإن فسدت أخلاقه ؛ وآخر تكبت فيه الحريات بحيث تقتل فردية كل إنسان ، لاختارت نفسه المجتمع الأول . وكان هذا أقصى معرفته بنفسه .

وكان من الممكن أن يُبْقِى جيمس بطله بأوروبا ولكن واقعيته أصدق من ذلك . فهو لا يكتب قصة للدعاية لفكرة معينة ، بل يتتبع إنساناً معيناً فى رحلة نفسية . فمسافرنا رجل قد تخطى الخمسين من عمره ، رجل إن كان يعجب بالمجتمع الفرنسى لا يستطيع أن يفهمه . فعقله الواعى لن يقبل الوضع الشاذ وإن كان عقله الباطن يبرره . فيعود وقد عرف مكانه فى العالم ، يعود باختياره إلى البلد التى خنقت مواهبه، فهو الآن لا يصلح لغيرها . لقد ساعدته الرحلة على أن يعرف ما كان يمكن أن يكون لو أنه عرض لمثل هذه التجربة فى سن أصغر . لقد فاته القطار ، ولكنه على الأقل عرف شخصيته كما هى على حقيقتها . نفس حساسة ؛ محبة للجمال ، حتى ولو على حساب الأخلاقية .

* * *

وفكرة البحث عن النفس ، أو تعرُّف المرء على حقيقة نفسه ، قد بلغت أعماقاً أغور من ذلك بمساعدة علماء النفس فهى تتعدى الاهتمام بالفرد إلى الإنسان عامة . وذلك بأن يكون الاكتشاف ، أو المعرفة



جوزيف كونراد

خاص بالنفس عن طريق اكتشاف أمر شخص آخر يشبه المسافر إلى حد بعيد . وكما تخصَّص جيمس فى اكتشاف الفرد أمر نفسه ، تخصص كونراد Joseph Conrad فى اكتشاف الفرد أمر الشبيه . فالمسافر فى كثير من قصصه[1] شبيه أو توأم مقيم فى هذا البلد الآخر قد عملت فيه العوامل المحيطة بالبيئة الجديدة كل ما يمكن أن تعمله حتى أصبح كأنه شخص آخر ، وحين تصطدم الشخصيتان يرى المسافر هذا المقيم فيرى فيه نفسه ، ويعود من رحلته وهو يعلم أن الفرق بينه وبين هذا الإنسان الآخر ، بل بينه وبين أى إنسان آخر ، هو أن أحدهم تعرَّض لظروف لم يتعرَّض لها الآخر ، وأن ما يظهر من

(١) من أمثال ذلك القصص الآتية : شريك فى السر ، لورد جيم ، قلب الظلمات .

ضعة وضعف فى هذا الآخر توجد بذورها فيه وفى غيره من الناس . فيعود وقد ملأ قلبه التواضع ، والفهم الرحيم لأخيه الإنسان .

ولعل «قلب الظلمات» أصلح قصة تتلاءم وموضوعنا عن الرحلة بحثاً عن أغوار النفس . فالقصة قصة قبطان يقود سفينة على نهر الكونغو باحثاً عن رجل آخر انقطعت أخباره عن القوم بالساحل .

ونلاحظ أن الكاتب يصف النهر بأنه «ثعبان كبير رأسه على الساحل . أما أصوله فهى تنتشر فى الغابات وتغوص فلا يمكنك أن تراها .

فالرحلة إلى منبع النهر رحلة باحثة عن أصل الحية وعن جذورها المدفونة بعيداً فى أعماق نفسه . ونلاحظ أن النهر يمر فى وسط الغابات الاستوائية .

ويذكر القارئ أن دانتى فى الكوميدية الإلهية بدأ رحلته محاولا أن يجد طريقه ليخرج من الغابة . فالغابة والأدغال رمزٌ تقليدى لغرائز الإنسان التى يفقد المرء فيها نفسه .

ثم إن هذا الرجل المفقود الذى يبحث عنه هو الشبيه الذى سيكشف له عن نفسه هو . إنه يهتم به اهتماماً غير عادى فيجمع عنه المعلومات يميناً ويساراً . وكان يرى مما جمعه عنه أنه سيكون أليفه الوحيد فى هذا المكان . فهو مثله ، طموح أتى إلى هذا المكان مدفوعاً بالدوافع الرومانسية نفسها التى دفعته هو إلى الحضور . بل إن كل موظفى الشركة ينظرون إليه بالنظرة نفسها التى ينظرون بها إلى كورتز المفقود . حتى أصبح على غير عمد منه ، يكوّن مع كورتز حزباً واحداً ، على حين ينتمى بقية الموظفين إلى حزب آخر . ولما كانت صفات الجشع والنميمة تغلب على الموظفين ، فقد قبل المسافر أن يكون هو وكورتز فى مرتبة واحدة هى ، فى نظره ، أرقى من مرتبة الآخرين بكثير . وهكذا نرى أن الشخصيتين : شخصية القبطان الباحث وشخصية كورتز المفقود ، يكادان يكونان شخصية واحدة . وما أن يتمّ هذا التوحيد حتى تصله أخبار تشككه فى رقىّ كورتز .

ومع أن الرجلين ذوى شخصية واحدة إلاأنه هو آت من الشاطئ ، على حين عاش الآخر فى الأدغال بمفرده مدة طويلة عملت فيها البيئة ، وبعده عن الرقيب ، كل ما يمكن أن تعمله . وكان أن رأى عند وصوله إلى محطة العـــاج التى يديرها كورتز ما أذهله . إن الرجل قد زيّن كوخه بجماجم آدمية وتكدست أكوام العاج دالّة على جشع يمحو أمامه جشع الآخرين ، بل يكتشف أن الرجل يقف من الزنوج موقف الإله .

وذات ليلة يرى شبيهه هذا يزحف على أربع يريد الوصول إلى المكان الذى تقام له فيه الطقوس كالحيوان الجشع . وفى فقرة قوية نرى صراع الرجلين : الصراع بين الرجل فى حالة تمكنه فى إرادته ، والرجل وقد وصل إلى درجة انحلال تامة .

حاولت أن أحو السحر — سحر الغابة الصامتة القوية التى أخذت تجذبه إلى قلبها القاسى بأن أيقظت فيــه غرائز منسية . . . غرائز حيوانية فأذاقته طعم الرغبات البشعة . . . هذا وحده هو الذى جذبه إلى حافة الغابة ، إلى الأشجار إلى بريق النيران ودق الطبول وطنين الطقوس السحرية : هذا وحده هو الذى جذب روحه الضالة إلى حدود أبعد مما يصرح لروح إنسان أن تذهب إليها .

إن الغابة تجذبه فتوقظ «الغرائز المنسية» — فى هذا الذى شبّه نفسه به . ويعلق القبطان على تجربته ويقول :

كان على أن أمر بالتجربة القاسية ، ألا وهى النظر من خلال هذه الروح — لا يوجد أبلغ وأقوى من ذلك لتحطيم إيمان المرء بالإنسان .

هذا هو ما وصل إليه الباحث فى آخر رحلته ، ففقد إيمانه المطلق بالإنسان — وأسرع «مارلو» وهرب من الغابة «لقد وصلت إلى أقصى نقطة للملاحة ... أقصى نقطة لتجربتى — يخيل إلى أنها ألقت نوعاً من الضوء على كل ماحولى» وخصوصاً على الإنسان وعلى نفسه .

* * *

ولقد استطاع توماس مان Thomas Mann أن ينفذ إلى أغوار أعمق من ذلك باستعمال نفس الرمز.

ففى قصة «موت فى ڤينسيا» إتخذ الرحلة وسيلة إلى الوصول إلى أعمق الأعماق البشرية، حيث يكمن ما سماه فرويد «الرغبة فى الموت» وهى رغبة دائماً يقاومها حب الحياة، ولكنها فى حالة المرض النفسى تتمكن من الإنسان[1] فلا يرغب حتى فى المقاومة. و«موت فى ڤينسيا» هى دراسة لحركة ظهور هذه الرغبة الكمينة إلى السطح، ظهوراً ما كان يمكن أن يكون بدون الرحلة.

والمسافر هنا كاتب برجوازى وصفه أحد أتباعه قائلا:

إن اشنباخ Aschenbach عاش حياته هكذا (وقبض يده) ولم يعشها أبداً هكذا (فاتحا قبضته وقد ترك ذراعه مدلاة بجانبه).

فهو رجل صارم مع نفسه يبدأ يومه بحمام بارد. وكتبه كلها تحث على هذا النوع من الحياة. وصف أحد النقاد أبطال قصصه بأنها: الرجولة الكاملة التى تصر على أسنانها وتقف متحدية فى تواضع كل السهام والحراب التى يوجهها الزمن والظروف إلى جوانبها.

كان الأديب المتحدث باسم كل من يعمل على حافة الإرهاق — كل من كل كاهله — كل من ضحضحهم الزمن، ولكن ما زال يشد جسمه مقاوما. إنه المتكلم باسم الأخلاقيين الذين ينادون بتخطى كل الصعوبات. كان يبرر وجود هؤلاء المجاهدين ويشيد بذكرهم — أما هم من ناحيتهم فكانوا يحملون له الجميل، ويجلون اسمه.

فهو كما نرى شخصية أبعد ما تكون عن تلك الشخصية العليلة التى يتكلم عنها علماء النفس. ولكن «اشنباخ» كأى إنسان آخر به بذور الرغبة فى الموت وإن كان يكبتها بإرادته، فهو يعمل يومياً بانتظام ورتابة؛ ولكن حين تبدأ قصتنا نراه مجهداً غير قادر على العمل وإن كان يرغم نفسه على ملازمة مكتبه. ويخرج للسير كعادته — فهى رياضة قد روّض نفسه عليها — وتقوده قدماه إلى القبور خارج المدينة.



توماس مان

والرحلة إلى القبور هى فى الواقع صورة مصغرة للرحلة إلى فنيسيا فيقول مان: «ما أن وصل إلى القبور حتى أحس بالتعب» فالتعب لم يظهر إلا عند رؤية القبور. ويقف بين القبور يتأمل عمارة بعض المدافن، وفجأة يرى رجلا واقفاً فى شرفة أحد القبور وقد زينت بصورة من الكتاب المقدس خاصة بيوم القيامة وأقلقته نظرات الرجل فتركه سريعاً، ولكن لسبب ما أحس بإحساس غريب مدهش وكأن:

هناك حواجز بداخله بدأت تتسع، وبقلق نشيط وظمأ قوى شاب نحو مناظر بعيدة — شعور حيوى، جديد عليه كل الجدة.. حتى إنه وقف متسمراً فى مكانه... محاولا اكتشاف عمق ومدى هذه المشاعر.

ويلاحظ أن فكرة السفر إلى المكان البعيد الجميل ترمز دائماً إلى الرغبة فى الهرب من واقع الحياة — إلى حيث لا توجد المتاعب إلى حيث يسكن الجمال والراحة — إلى الموت. إن اشنباخ نفسه:

اضطر أن يعترف لنفسه بأن هذه الرغبة الملحة إلى المناظر الجميلة — هذا الظمأ إلى الحرية والارتخاء والانطلاق والنسيان — ما هى إلا رغبة فى الهرب من مسرح الحياة اليومى الذى يقدم فيه خدماته الصارمة، الباردة، الحتمية.

ويؤكد «مان» فكرته بأن يجعل صوراً عديدة تمر

(١) قارن: «مذكرات من تحت الأرض» للكاتب دستويفسكى، Metamorphosis و The Burrow لكافكا — وهى قصص ترمز أو تدور حول شخصيات عليلة تتملكها الرغبة فى الموت فتعيش فى عزلة تامة من الناس، وخوف دائم من الحياة.

بخيال الكاتب . فتتراءى له صور الغابات والمستنقعات الراكدة — حيث الحياة غزيرة تنمو بلا مجهود .

وصور الركود رمز آخر يعرفه علماء النفس ، يدل على رغبة فى الهرب من الحياة[1] .

ويختار مسافرنا ڤينسيا ؛ إذ البحر هناك راكد ، والجندول ينســـاب فى هدوء ؛ وهناك الشمس ساطعة ، والقوم كسالى والجو بليد .

لقد كان (مان) قد حدد فى قصته « تونيو كروجر » معانياً للمناطق الجغرافية : فالشمال حيث الجو قاس ، وحيث يضطر الإنسان إلى مقاومة الطبيعة ، ينمو الإنسان السليم . أما فى الجنوب ، فهناك تغلب الغريزة على الإرادة ويركن الإنسان إلى الاستسلام .

وتتكاثر الصور المشيرة إلى الموت حين تبدأ الرحلة فعلا فالجندول : أسود اللون لا يضاهيه شىء فى سواده إلا التابوت – إنه يوحى إلى المرء بصور تساعد على الارتخاء ، مغامرات صامتة فى الليل بل . . . إنه يوحى بصور للموت ذاته – إنه يشبه الرحلة الأخيرة التى لا صوت لها .

هل لا حظ أحد أن المقعد الذى بمؤخرة الجندول أكثر المقاعد فخفخة وراحة ؟ لقد شعر بذلك اشنباخ ، فارتكن إلى الوسائد وترك نفسه فى استسلام وقد أغمض عينيه تمتعاً بهذا الكسل الذى لم يعتده من قبل . . . وتمنى لو أن هذه الرحلة دامت إلى الأبد .

إن قبوله للسفر فى حد ذاته استسلام لفكرة الهروب وهو يعرف أنه هروب ، ولكن هنا أخذ يفكر فى الهروب الأبدى فى زورق شبهه هو نفسه بالتابوت . وبدأ يجلس على الشاطئ هذا الذى عاش قابضاً يده يوصف بأنه يجلس « ويداه مرتخيتان فى حجره » محدقاً فى البحر فى « هذا الفضاء الضخم المخيم ، يحلم سارحاً فى أعماق اللاشىء » .

واتخذ (مان) رمزاً لانحلال مقاومة الرجل بأن جعله يقع فى غرام فتى فى الثانية عشرة من عمره من نزلاء الفندق. برر إعجابه به أولا على أنه إعجاب فنى فهو : جميل جمال الإله الصغير . . . إنه شكل يحضر إلى النفس القصص القديم ، إنه كالأقصوصة البدائية قد تلقاها القوم من أول الزمن تقص قصص ميلاد الجمال وأصل الآلهة .

ومن أبرع لفتات « توماس مان » أنه جعل الرجل فى بادئ الأمر يشعر بأنه يفقد سيطرته على نفسه فيحاول الهرب من هذا المكان . ولكن هناك مقاومة الكمين — الرغبة الدفينة فى البقاء ، فيتخذ عذراً من سوء تفاهم بسيط حول متاعه ويبقى .

وحين يرى الفتى عند عودته إلى الفندق تسقط عنه الغشاوة ويرى المبررات على أنها مبررات ، ويعترف أمام نفسه بحبه الشاذ للفتى ؛ إنه لن يستطيع المقاومة بعد ذلك اليوم . ويصفه « مان » جالساً على الشاطئ :

وقد تدلت ذراعيه جانب مقعده ثم بسط كفيه ورفع ذراعيه فى حركة بطيئة وكان يحتضن شيئاً فى قبول وترحاب .

ويبدأ فى التودد إلى الفتى : هذا الذى دأب على أن يحمى الأخلاقية ، يندفع وراء شهوة من أحط الشهوات فيتبع الفتى فى الشوارع أينما ذهب ويصبح ولا عمل له إلا النظر إليه والتأمل فيه . ويبلغ به الانحلال فيتستر على وباء وصل إلى علمه أنه تفشى فى المدينة وذلك خوفاً من رحيل الفتى . ويلاحظ أن الوباء الخارجى رمز للداء الداخلى[1] ؛ الداء الذى ينمو وينمو ولا يجد أى مقاومة . ويستمر اشنباخ على هذا الحال حتى كان اليوم الذى جلس فيه على الشاطئ يتأمل معبوده الصغير .

وخيل إليه أن هذا الفتى الجميل ابتسم له وناداه ، وكأنه رفع ذراعيه وأشار إلى البحر بعيداً إلى عالم لا نهاية له مملوء بالوعود .

وكانت هذه أقصى نقطة فى رحلته — أقصى نقطة لمقاومته فذهبت روحه فى هذه اللحظة ، ذهبت راغبة طائعة ملبية نداء الفتى ، ملبية إيحاء الغريب بين القبور — ذهبت إلى حيث الراحة الأبدية تثبت نظرية من نظريات علم النفس ، تثبت قوة غريزة من غرائز الإنسان التى وجدت الجو المناسب لتنمو وتسطو .

(١) كتاب : « الهيكل الفطرى فى الشعر » للكاتبة مود بودكين Maud Bodkin : Archetypal Patterns in Poetry.

(١) قارن استعمال نفس الفكرة فى « الأرض البور » للكاتب ت . س . إليوت » و « الوباء » للكاتب كامو .

ولولا الرحلة ما وصل اشنباخ إلى تلك النهاية ، ولوجد فى القيم التى تحيط به حصانة تقية من تفوق الغريزة المكبوتة فى نفسه .

ولعل تأثُّر « مان» بعلم النفس الحديث ظهر بصورة أوضح من غيره ، ولكن الفكرة وراء قصته هى نفس الفكرة وراء القصتين السابقتين — ألا وهى الرحلة النفسية حيث يخرج الإنسان باحثاً عن الكمين .

ولا يعنى هذا أن الرحلة فى القصص الحديث تدور كلها حول البحث النفسى إن كان هذا النوع من البحث قد طغى على غيره من البحوث ، فالقرن العشرين قرن قَلَق ؛ انعدمت فيه القيم الثابتة فخرج كتّابه كلّ يبحث حتى أصبحت الرحلة متفشية فى الأدب الحديث بصورة قوية . .

وقد يكون لنا رجعة فنتكلم عن رحـــلات أخر يبحث أصحابها فيها عن حياة ماضية أسعد ؛ عن مجتمع مستقر ؛ عن السعادة ؛ عن الإيمان ؛ عن المثل الأعلى ؛ عن كل نقص يحسه الفرد فى حياتنا هذه ؛ حياة عرفت الحرب الذرية وعرفت الشك فى كل شىء حتى الشك فى نفسها . ولا أدل على عدم استقرار الروح الإنسانية فى هذا القرن من أنّ المسافر يكاد لا يعود أبداً وقد عثر على ما كان يبحث عنه ، بل تخيب آماله فيعود وقد ازداد تخبطاً عن ذى قبل وقلّ إيمانه بنفسه وبمجتمعه عن ذى قبل ، وقل من عاد وقد اكتسب السكينة التى خرج يبحث عنها .





حَربُ العُقولِ الآليّة

تقى البشريّة شرّ القنابل الذرّيّة

بقلم الأستاذ فوزى الشتوى

أى مصير ستلقى البشرية فى الحرب التى يحلق الآن شبحها فوق العالم ؟ وأى دور لعب وسيلعب العلم لتوفير عوامل البقاء والفناء ؟

لعل الرد على السؤالين ، يكمن فى أسلحة الحرب المعروفة نفسها الآن ، فهى أعقد من أن يديرها الإنسان ، وهو مضطر بحكم القيود التى تحدد ملكاته العقلية ، واستجابات حواسه ، لأن يخلى الميدان للآلات والعقول الآلية ؛ لتدير رحى الحرب ، إن هو أصر على بدئها . فيقتصر نصيبه فيها على السماح لها بالعمل ، مما يتيح له فرصة وقاية نفسه .

ولست أقصد أن الآلات أكثر عقلا وتفكيراً وإحساساً من الإنسان ؛ بل أعنى أنها ذات ملكات يستحيل عليه أن يصل إليها .

ومن أمثلتها الآلات الحاسبة ، التى تلقنها عملية ضرب أو قسمة لمجموعتين ضخمتين من الأرقام ، فتقدم لك الجواب فى ثوان ، ولو أردت إجراءها بنفسك لأمضيت من وقتك وجهدك عشرات الدقائق .

وسل أىّ متعامل بالأرقام الفلكية والذرية ، يطلعك على مدى بطء الإنسان ، وسرعة الآلات فى حل المسائل وتقديم أجوبتها الصحيحة .

- **أجهزة تضاعف إدراك الناس**

تأمل كوب ماء تره صافياً شفافاً ؛ لكن ضع منه نقطة تحت الميكروسكوب ، تجدها حافلة بعدد يعز عليك إحصاؤه من الأحياء السابحة فيها والتى لم ترها بعينك المجردة ، لكنك تراها بالآلة التى صنعتها . وحيثما تلفتّ حولك ، تجد عشرات الآلات التى تزيد من قدرة عقلك وحواسك .. صنعها الإنسان لىزداد توغله فى فهم ما حوله ، ومعرفة مزيد من أسراره ، وبها تتضاعف قدرتنا على الإدراك .

ونحن الآن سادة السيارة والطائرة ، التى يتعذر أن تسير أو تطير إلا بتشغيل أجهزتها بأيدينا ، وتوجيهها إلى حيث نريد . ونحن أيضاً سادة الميكروسكوب والمنظار ؛ ويتعذر أن يعمل أحدهما ، إلا إذا وجهناه ، وضبطنا عدساته .

- **تعاملنا مع الموت بالآلات**

عرفنا طريق الذرّة وقنابلها ، والصواريخ ، ورحلاتها وقدرتها . ومنهما نشأت مشكلات خطرة . فالمواد الذرية ترسل إشعاعات ؛ لو اقتربنا منها ، لكان فيها حتفنا ، أو على الأقل إصابتنا بمجموعة من الأمراض الضارية الشديدة الفتك بأجسامنا . ومنها حروق لا تشفى ، وتغيرات ضارة عجيبة فى خلايا أجسامنا ، مما نسميه بمرض السرطان .

ولتجنب هذا الخطر ؛ أقمنا الحواجز الواقية بيننا وبين المواد الذرية المشعّة ، ثم تناولناها ، ونقلناها من مكان إلى آخر ، بأيد آلية ، تعمل من بعيد . نضغط على زر ، فتمسك الآلات بالمواد الخطرة ؛ ونضغط

على آخر ، فننقله إلى حيث نشاء ، وبمعونة هذه الآلات ، أجرينا آلاف التجارب ، واكتشفنا آلاف الحقائق الجديدة المؤدية إلى التوسع فى استغلال طاقة الذرة وتفاعلاتها .

● مشكلات الصواريخ

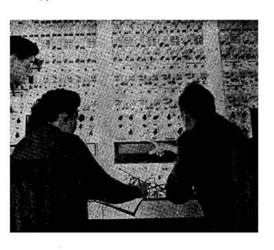
ولم تكن مشكلات الصواريخ أقل تعقيداً وخطراً من المشكلات الذرية . حتى تعبئتها بمواد وقودها ، ظهر أنها مشكلة . فالصاروخ يزوَّد بعشرات الأطنان من الوقود بحساب خاص مقيد بثقله وهدفه ؛ وهى حسبة شديدة التعقيد ، تجريها الآلات ، وتقدم لك رقم الكمية المطلوبة ، التى يجب أن تحترق فى المحرك .

ولو زادت هذه الكميات بضع أوقيات لقذفت بالصاروخ بعيداً عن هدفه . ولو نقصت بضع أوقيات بفعل الرشح أو عدم دقة الميزان ، لما وصل الصاروخ إلى هدفه . وبسبب هذا النقص أو الزيادة فى وقود الصواريخ تعذر على أى من الأقمار الصناعية التى دارت أو تدور حول الأرض أن تكتسب مدارها الدائرى .

كانت كلها بيضاوية ، مما جعلها تقترب من الأرض فترة ، فتتعرض لشدة جذبها ؛ وتبعد عنها أخرى . وهى حالة تجعل القمر سريع العطب والسقوط على الأرض بفعل جاذبيتها التى تتسلط عليه كلما اقترب منها ، وتشده إليها . ولو أرسل واحد منها بحساب مضبوط ، لظلَّ يدور حول الأرض إلى الأبد .

● نجاح الآلات

وقد لجأ الروسيون والأمريكيون إلى الآلات والعقول الآلية ؛ لقنّوها كل ما عرفوه من معلومات ، وطلبوا إليها أن تعبئ الصاروخ بوقوده ، وتصوِّبه إلى هدفه ، ثم تطلقه ؛ فكانت النتائج باهرة فى التجارب الأخيرة . إذ سقطت الصواريخ التى أطلقت من روسيا إلى المحيط الهادى على بعد أمتار من هدفها .

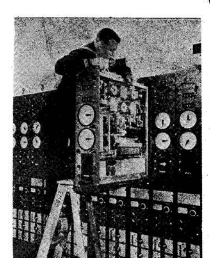


من هذه اللوحة الصغيرة يدير الخبراء الروسيون كل محطات توليد الكهرباء فى روسيا الأوروبية ، من بولندا إلى جبال الأورال .

ودارت سفينة الفضاء الروسية والقمر الأمريكى الجاسوس أو الحارس فى مدار شبه مستدير حول الأرض .

ومن العسير أن نتهم العقول الآلية بارتكاب الأخطاء التى أدّت إلى عدم تحقيق هذه الصواريخ والأقمار مدارها الدائرى المضبوط . ومن المرجح أن الخطأ راجع إلى الإنسان نفسه ، لأنه لم يقدم كل المعلومات اللازمة للآلات . ولعله حتى الآن لا يعرف كل العوامل التى تتحكم فى الصواريخ عند ما تشق طريقها فى الفضاء .

ومنذ بدأ الإنسان تجاربه على الصواريخ وهو يحلم بركوب واحد منها ، لكنه يعرف أن سفره فيها من أخطر الأمور . وكان توّاقاً لمعرفة حقيقة الفضاء حول أرضه ، فابتكر الأجهزة الآلية التى رأت وأحست ، ثم أرسلت إليه البيانات عن الحالة هناك . وبرغم الدراسات المستفيضة ، فإنه لا يزال يرى أن السفر فى



جزء من عقل آلى صنعته البحرية الأمريكية ليحل بعض مشكلات الحرب .

الفضاء مغامرة بالحياة . وبمعونة الآلات ، وما ترسل من معلومات ، يحاول ابتكار أجهزة الوقاية من أخطار السفر فى الفضاء .

● آلات تدرس القمر

وقد سجّل الإنسان تقدماً كبيراً فى ابتكار العقول الآلية وصنعها ، حتى إنه سيرسل بعضها إلى القمر لتكتشف أسراره . سيرسل إليه المعامل الدراسية الآلية لفحص تربته ، ودراسة جوه ، ومدى صلاحيته لحياتنا ، وإن كان فيه أى لون من ألوان الحياة . وسيبعث إليه بآلات يديرها من الأرض ليبنى المساكن والمدن ، ويختزن فيها المؤن لمن سوف يرتادونه من الناس .

وليست هذه الأجهزة أحلاماً جميلة ، بل رأينا طرفاً منها فى جهاز التليفزيون الذى التقط صور الوجه غير المرئى من القمر ، ثم أرسلها إلينا . وأذيع طرف من أنبائها فى بعض المصانع التى تعمل فى روسيا بغير معونة من إنسان . وسمعنا أيضاً عن عقول آلية فى حجم صندوق الطباشير ، ومع ذلك تؤلف الكتب فى الشعر والأدب .

وقد دخلنا بكل هذه المبتكرات وغيرها فى عصر الذرة والفضاء ، لأنها كانت من ضرورات البحث والدراسة ؛ ومن مستلزمات اكتشاف أسرار الكون ، لنعرف كيف يظهر ، ومن أى شىء يتألف ؛ مما يشبع فضول الإنسان إلى العلم والمعرفة ، ويحقق للبشرية مزيداً من الفائدة .

● فى أتون الحرب

وسندخل بها أيضاً أتون الحرب إن نشبت ؛ وكما استخدمناها كعوامل تساعد فى البحث والدراسة ، سنستخدمها أيضاً كعوامل لتحقيق البقاء ، فنضيف إليها ما نقص لتتلقى الجانب الأكبر من صدمات الحرب ودمارها ، على حين ينزوى الناس فى المخابئ ، والمناطق البعيدة عن الأهداف العسكرية .

ويبدو أن بريطانيا حققت جانباً كبيراً من برنامج حرب العقول الآلية ؛ فأجرت فى السنة الماضية مناورات كان كل نصيب الجيوش فيها ، الضغط على زر أطلق الآلات وعقولها من قيودها وسكونها ؛ فكانت تعد الصواريخ وتنقلها ، وتعبئها بنماذج القنابل ، وتطلقها على أهدافها وفقاً للخطط والمعلومات التى قدمت للعقول الآلية التى أشرفت عليها .

أما الضباط والجنود فلجأوا كلهم إلى المخابئ ، ومناطق الأمان يرقبون فعل الآلات ، وهى تؤدى دورهم فى تدمير « العدو » . وأيًّا كانت نتيجة تلك المناورات من النجاح أو الفشل ، فإنها كشفت عن جانب من خطط العسكريين . وقد أجريت لترشد الخبراء إلى مناطق الضعف والقوة فى مخترعاتهم ليضيفوا إليها من التحسينات ما يضمن النجاح الكامل ،

ويعزز الاستغناء عن اليد البشرية فى إدارة أدوات الحرب .

● مشكلات الذرّة والفضاء تحلها آلات

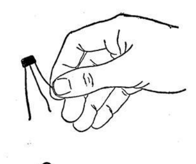
وبريطانيا حليفة أمريكا ، وخطط الدولتين متشابهة ؛ مما يدل على أنها تسلك السبيل نفسه ؛ بل إنها أعلنت تنفيذها لبرنامج دفاعى ، تنشئ فيه القواعد التى تعمل بالعقول الآلية . وإذا ما أطلقت روسيا عليها صاروخاً ، فإن تلك العقول تحس به على الفور ، وتطلق من القذائف ما يدمره ، وهو فى الفضاء .

ومن المعروف أن الولايات المتحدة الأمريكية من أسبق الدول فى بحوث العقول الآلية التى كانت تعتمد على الصمامات الشبيهة بصمامات الراديو . وبها صنعت عقولا تشغل العمارات الضخمة لحل المسائل الخاصة بالدراسات الذرية والفلكية والصناعية . فكانت هذه العقول ، من أهم الأسباب فى تسجيل أسبقية أمريكا وصنعها للقنابل الذرية العادية المعروفة باسم : الانشطارية ، ثم فى صنع القنابل الأيدروجينية الالتحامية .

● ظهور الترانزيستور

وفى بحوثها ودراساتها المختلفة عرفت أهمية هذه العقول ، وسعت إلى التخلص من مساوئ الصمامات المفرغة ، وما تشغله من حيز ضخم ، وما تستنفده من طاقة كهربائية كبيرة ؛ فابتكرت الأداة الصغيرة المعروفة باسم : ترانزيستور . وهى التى تدير الآن أجهزة الراديو التى لا يزيد حجمها على حجم علبة ثقاب .

وبهذه الأداة استطاعت أن تزود أقمارها الصناعية الصغيرة الحجم بأجهزة جبارة رصدت الفضاء ، وأرسلت شتى المعلومات عنه . وبها تمكنت من تصغير العقول الآلية لتؤدى كل شىء . ومن أحدث غزواتها





الترانزيستور . . . أداة فى حجم الحمصة (العليا) ، لكنها أهم جزء فى العقول الآلية الحديثة ، لأنها وفرت الصمامات (السفلى) بمساوئها فى استهلاك الكثير من الكهرباء ، وشغل الحيز الكبير ، وإطلاق حرارة تتلفها ، وتتلف غيرها من الأجهزة مما احتاج إلى أجهزة تبريد خاصة .

أنها ألّفت كتاباً من تسعمائة صفحة عن أحد الأدباء الأمريكيين ، فى مدة ثمان وثلاثين ساعة . ولو ترك أمره إلى مجموعة من الأدباء ، لما أنجزوه فى أقل من سنة .

● مصانع ومرافق تديرها الآلات

ولم تغفل روسيا هذا الاتجاه ، بل يبدو أنها استخدمته بطريقة تسبق جميع الدول الأخرى . فلم تقتصر على الاستعانة بالعقول الآلية فى إدارة أسلحة الدفاع والهجوم ، بل استخدمتها فى إدارة المصانع والمرافق العامة .

وقد بلغ من اعتمادها عليها أن نحو ثلثمائة محطة لتوليد الكهرباء استغنت عن عمالها . ويتم الإشراف على بعضها من مناطق تبعد عنها نحو سبعمائة كيلو متر ، حيث أقيمت غرف مراقبة تنقل إليها صور الآلات وهي تعمل بوساطة التليفزيون ؛ فيرى المراقبون الذين يعدُّون على أصابع اليد الواحدة كل ما يجرى فى تلك المرافق لمعرفة أنواع الخلل التى يحتمل حدوثها لإصلاحها ، ولابتكار الآلات التى تضمن أداء العمل بكل دقة .

وأدخلت الآلات نفسها فى مصانع الزجاج والحديد والصلب . وحرث الأرض وزرعها . وقيل إن الإنتاج فى روسيا سيرتفع فى نهاية سنة ١٩٦٠ بنحو ٣٠٪ بسبب دقة الآلات فى إنجاز هذه الأعمال ، وبسبب توفير الأيدى العاملة لتستثمر فى أماكن أخرى تحتاج إلى مزيد من العناية المباشرة للإنسان .

● تحليل الخامات واستغلالها

ويقال إن البرنامج الآلى الروسى يسعى إلى إدخال العقول الآلية فى جميع المصانع والمرافق العامة . ولتحقيق هذا الهدف أنشئ معهد خاص لدراسة العقول الآلية .

ومن الدراسات التى تبحث فيه إنتاج عقل تقدم له أية خامة ، فيتولى تحليلها ، وتقديم أفضل الخطط لاستغلالها بأرخص النفقات ، ويستغل كل ما فيها من فضلات تعودنا أن ندفع نفقات التخلص منها كشىء عديم القيمة . ومن أمثلتها الدخان الذى ينتج من احتراق قشرة بذرة القطن . التى ثبت أنه مادة وقود استغلتها بعض المصانع ، فوفرت نحو ٧٥٪ من وقودها .

وإذا كانت مثل هذه الخطوات تستغل فى أوقات السلم لتحقيق فوائد اقتصادية ، فمن باب أولى تستخدم فى أوقات الحرب لإنقاذ حياة الناس . وهى تسير الآن بخطوات بطيئة بسبب الأوضاع الاقتصادية للعمال ، لكن الدول ستتحرر من قيودها فى حالة الحرب حين يؤثر الناس الأمان فى المناطق البعيدة . فمن برامج الوقاية فى كل الدول إخلاء سكان عدد من المدن المعرضة للهجمات الذرية .

● الوقاية أهم وسائل البقاء

والوقاية هى أهم أدوات البقاء فى حرب ذرية صاروخية . وقد رأينا أن أسلحة الهجوم والقتال أعفت الإنسان من مهمة إدارتها بسبب عجزه ؛ ورأينا أيضاً أن العقول الآلية التى تستطيع إدارة وتوجيه هذه الأسلحة ، قادرة أيضاً على إدارة المصانع والمرافق ، حتى الزراعة ؛ تيسر فى التجارب المختلفة إتمام كل حلقاتها بالآلات ، مما يتيح للناس حرية الاختفاء أينما يريدون .

وليس معنى هذا أن الحرب ستكون قليلة الضحايا أو ضعيفة التدمير ، فهى حرب ذرية أسرفت أبواق الدعاية فى حرب الأعصاب فى الحديث عنها ، مستغلة جهل الناس بالأوضاع العلمية ، فجعلت من الحبة قبة ، حتى خيل لأكثر الناس أنها يوم الحشر ، ونهاية العالم ، فنسوا أن الإنسان بكل ما أوتى من دراسات ، وإبداع فى اختراع المبيدات الحشرية ، واستخدامها ، عجز عن إبادة البعوض والذباب وشتى الحشرات والميكروبات التى تفتك به وبممتلكاته .

وفى جميع الحروب والمنازعات كان العلم وسيلة ابتكار لعوامل البقاء والفناء ، فهو الذى علمنا كيف نستخدم الحجارة فى قتل أعدائنا ؛ وهو الذى قدم لنا القنبلة الأيدروجينية أو النيوترونية لتدمير الأخضر واليابس . وهو أيضاً الذى علمنا كيف نتجنب ضربة الحجر ، أو نصدها بدرع ؛ فالعلم هو المعرفة أياً كان لونها .

● الفرق بين الحجر والقنبلة الذرية

وكل الفارق بين الحجارة والقنابل الأيدروچينية أن الأولى بدائية ، وفى متناول كل إنسان ليعرف ضررها ، ونفعها ؛ على حين أن الثانية شديدة التعقيد فى صنعها ، ومتشعبة الآثار والنتائج عند استخدامها .

وقد عرف الإنسان الأولى حين كان عقله صغيراً ، ومعلوماته ضئيلة ؛ وعرف الثانية بعد آلاف السنين من البحث والدراسة ، ومعرفة أسرار الكون حوله .

وخلف الحجارة خبرة ميسورة لكل إنسان ؛ وخلف القنابل الأيدروچينية دراسات عميقة لا تتيسر إلا لفئة خاصة نسميها بالعلماء . وإذا كان الإنسان البدائى قد عرف كيف يجنى فوائد الحجارة ، ويتجنب ضررها ؛ فالعلماء أيضاً يعرفون كيف يفيدون من الدراسات الذرية ويتجنبون ضررها .

ومنذ بدء القرن الحالى والعلم يتقدم بخطوات واسعة فى دراسة أشياء شديدة التعقيد والخطر ، كالأشعة الكونية ، وذبذبات الصوت ، وجسيمات الذرة ، وعوالم الفضاء وغيرها . وكلها أشياء يعزّ على الفرد العادى أن يعرف أسرارها ، ومدى نفعها أو ضررها . وكلها يمكن أن تستخدم للخير أو للشر . ومن أىٍّ منها يجوز ابتكار سلاح خطر فى المستقبل القريب أو البعيد .

● حرب العلم

وقد نضج عـــدد كبير من هذه البحوث ، وأوشك أن ينتقل من مرحلة الدراسات النظرية إلى مرحلة التنفيذ العملى ؛ وفيه يمكن استغلال الجانب السيىء المدمر فى الحرب ؛ مما جعل عنصر المفاجأة بالاختراعات الحديثة هو العنصر المنتظر فى أية حرب قادمة . وعلى هذا الأساس قامت أساليب الدعاية بحملتها الإرهابية ، فجعلت قنبلة النيوترون أو أشعة الموت حقيقة واقعة ، برغم أنها لا تزال مجرد نظرية .

والعلماء الذين تخصصوا فى دراسة هذه المسائل ، هم أقدر الناس على معرفة أسرارها . وهم يؤثرون الصمت إلى أن يواجهوا بالواقع ، فيلجأون إلى دراسة ما خفى عليهم . وفى مجموعة من التجارب العاجلة تلين أمامهم المشكلات وتنحل ، وينخفض عدد الضحايا إلى أدنى حد . ومن هنا كان العلماء أهم جنود الحرب القادمة .

● أخطار القنابل الذرّية

وأخطر ما فى القنابل الذرّية حرارتها الشديدة التى تحول كل شىء إلى بخار فى دائرة يتفاوت قطرها بين نصف ميل وخمسة أميال . وهذا الخطر يمكن تجنبه بالالتجاء إلى المخابىء ، والابتعاد عن المناطق العسكرية . وكلاهما من الأمور الجائزة التحقيق بمعونة العقول الآلية .

ويأتى بعد ذلك خطر الإشعاع الذرّى . وهو ينشأ عن تحويل بعض المواد فى منطقة الانفجار إلى مواد مشعّة دقيقة ، تسبح فى الجو ، وترسل إشعاعات قاتلة ، تنقلها الرياح من مكان إلى آخر .

وبعض أنواع هذا الغبار تفقد خاصيتها الإشعاعية فى دقائق وتعود إلى حالتها غير الضارة ، ولكن بعضاً آخر كمادة الكوبالت تستمر مشعة نحو خمس سنوات ، والكربون يظل قاتلا نحو خمسة آلاف سنة ؛ وكذلك مادة « سترونتيوم » التى تتسلل وتسكن بإشعاعاتها فى عظام الجسم ، تحتفظ بإشعاعها المدمر نحو ٥٤ سنة .

● الغبار الذرّى

هذه المواد هى الخطر الحقيقى على إنسان المستقبل ، لأنها لا تزول بزوال الحرب ، بل تسقط على الأرض ، وتتحول من ذرات غبار عالقة فى الهواء إلى خشب

شجرة أو لبن عنزة ، وهى محتفظة بضراوتها . ومن أخطر الأشياء أن تنفذ إلى جسم الإنسان ، أو تعلق بجلده ؛ لأنها فى هذه الحالة سترسل إشعاعها إلى الجسم مباشرة ، وتصيبه بالأمراض المختلفة ، التى لا يزال بعض منها يفتك بعدد من سكان مدينة هيروشيما باليابان . وهى أول مدينة ضربت بقنبلة ذرية فى عام ١٩٤٤ .

ولم يقف العلم مكتوف اليدين أمام هذا الخطر المحدق بالبشرية ، فأوصى بأن يغتسل من يتعرضون للغبار الذرى لإبعاد مواده عن أجسامهم . ومن الجائز فى المستقبل أن يكون فحص الأطعمة من ناحية إشعاعها أحد الشروط اللازمة لتداولها بين الناس . وكما نعدم الآن الأطعمة الفاسدة ، فإننا سوف نعدم الأطعمة التى تحوى والمواد المشعة .

- **عقاقير تقى من الإشعاع**

وهناك أيضاً مجموعة من البحوث التى تهدف إلى ابتكار عقاقير يبتلعها الفرد ، فلا يتأثر جسمه بالإشعاع ومنها ما عثر عليه العالم البلجيكى « باك » . فقد عثر على مركبات بروتينية أطلق عليها إسمى « سستين » و « بيكبتان » . تبلع أقراصها قبل التعرض للإشعاع بنحو ساعة ، فتقى جسمك شر جرعاته بضع دقائق . على أن هذه العقاقير محدودة التأثير ، وتنجم عنها بعض الأعراض المؤذية ؛ فضلا عن قصر المدة التى تستمر فيها واقية للجسم من الإشعاع .

وكان لهذا الاكتشاف أهميته البالغة ، لأنه وضع قدم العلم على أول السلم المؤدى إلى اختراع عقاقير تحصن الجسم ضد الإشعاع . ومن الجائز الآن أن بعضها نضج ، وأعطى نتائج أفضل ، ويجرب لمعرفة مزاياه وأضراره ، فقد أفتى بعض الخبراء بأن بعض هذه العقاقير ستظهر فى سنة ١٩٦١ أو ١٩٦٢ .

- **مدنية العصر الذرى**

ومما لا ريب فيه أن الحرب الذرية ستكون شديدة الضراوة والتدمير لعدد كبير من مرافق الحياة وألوان الحضارة . فبرغم العقول الدفاعية ، وما ستدمره من القذائف والصواريخ قبل أن تصل إلى أهدافها ، فإن عدداً منها سيفلت ، ويدك عدة مدن ، ويحولها إلى ركام ، وأنقاض غير صالحة للحياة .

ولن يطول أمد ذلك الدمار الشامل ، بل ستظهر المدنية فى ثوب جديد — ثوب العصر الذرى — فنحن الآن نقف على عتبته . ولقد عرفنا كيف نستغل الطاقة الذرية الجبارة فى تسيير السفن ، والغواصات ؛ وإنارة المدن . وهبطنا بالنفقات إلى حد أوشك أن ينافس الإضاءة بالفحم ، وما يولده من كهرباء ، ويدرس العلماء اتجاهات مختلفة لتحويل الحرارة الذرية إلى كهرباء دون الاستعانة بالمحولات المعروفة .

وقد نجحت بعض هذه الوسائل فى المعمل ، وفى نطاق محدود . والحرب كما عرفت تقفز بكل شىء ؛ وفى ظلها أسرع نمو الطيران ، وشتى ألوان الإنتاج . فرأينا عقب الحرب الماضية الطائرات النفاثة والصواريخ ، ورأينا خلطات ومركبات معدنية لم تخطر لنا على بال ، وكلها من بحوث ودراسات الحرب العالمية الثانية التى لم تستطع استخدامها ، فتركتها ثماراً ناضجة لفترة السلام .

وخلاصة القول ؛ أن كثيراً من الاكتشافات غير العملية الآن ستنضج بدافع الحرب ، وتتحول إلى قوى جبارة تستغل فى إنعاش المدنية ، وبناء صروحها فى صورة جديدة هى أولى صور عصر الذرة والفضاء . فما الدراسات الذرية وقنابلها إلا قفزة جديدة للبشرية فى سلم النشوء والارتقاء .

التثقيف والتربية والتوجيه

فى المؤتمر العام للاتحاد القومى للجمهورية العربية المتحدة

أعلنت فى الجلسة الختامية للمؤتمر العام الكبير ، للاتحاد القومى للجمهورية العربية المتحدة ، التى عُقدت فى اليوم السادس عشر من شهر يوليه الماضى القرارات التى أصدرتها لجان هذا المؤتمر .

وقد ألقى السيد الرئيس جمال عبد الناصر فى هذه الجلسة التاريخية بياناً جامعاً قال فيه :

« إن هذه القرارات ليست للحكومة فقط لتنفذها ، إنما هى للأمة جميعاً لتضعها موضع التنفيذ . ليست قرارات نصدرها ثم نتركها ونخرج . فأنا سآخذها لأضعها موضع التنفيذ والتطبيق . وأنتم أيضاً ستأخذون معكم هذه القرارات لتضعوها موضع التنفيذ والتطبيق » .

ثم قال سيادته :

« سنجتمع فى العام القادم ، ونناقش ماذا طبّق من هذه القرارات ، وماذا لم يطبّق ، وستكون هناك فرصة أيضاً ، لنعيد البحث فى كل هذه القرارات فإن التطبيق قد يغير من الفكرة . وإن التطبيق قد يلهم أى فرد أن هناك حلاً أحسن من الحل الذى اقتُرح » .

ونحن إذ ننشر هنا قرارات : لجنة الفنون والعلوم والآداب ، ولجنة التربية والتعليم ، ولجنة التوجيه القومى ، نقدم لها بنشر القسم الأول من خطاب السيد الرئيس الذى تحدث فيه عن الحقيقة التى تجلت طوال الأسبوع الذى عاشت فيه التجربة الناجحة ، تؤذن بالانطلاق نحو مستقبل كله خير وأمل .

•

من كلمة السيد الرئيس

أيها المواطنون أعضاء المؤتمر العام الأول للاتحاد القومى للجمهورية العربية المتحدة .

سوف تبقى الأيام التى عشتها مع مؤتمركم العظيم تجربة لا تُنسى ، لقد أتحتُم لى لأرى التاريخ حياً يتحرك ، وأتحتم لى ، أن أرى الفكرة حقيقة تنبض ، وأتحتم لى ، بل أتحتم للأمة كلها ، أن ترى ما يندر أن يحدث ، حين تصبح حركة التطور ، تطوّر الحياة ، حركة مرئية محسوسة . إن الناس فى العادة لا يروْن خُطَى التاريخ .

ولكنكم هنا فى هذا المؤتمر جعلتمونا نرى ، والناس عادة لا تستطيع أن ترى سير التطور ، ولكنكم هنا فى هذا المؤتمر جعلتمونا نتابع سيره .

إن الحقيقة التى تجلّت طوال هذا الأسبوع ، هى

أن التجربة التى أبدأتها أمتنا قد نجحت .

لقد رأيت بنفسى فكرة الاتحاد القومى ، هذه الفكرة التى طالما رأيتها إطاراً يضم كفاحنا الوطنى ، ويحمى عقائدنا ، ويدفع حركتها المثمرة إلى الأهداف الكبرى .

رأيت هذه الفكرة وقد حققت بالتطبيق العملى كل تصوراتى .

لقد رأيت هذا الإطار الذى طالما شعرنا بالحاجة إليه ، أملا وأمنية .

رأيته وقد تحوّل إلى حقيقة واقعة .

رأيت هذا الإطار الذى يمكّن للديموقراطية على أوسع القواعد .

هذا الإطار الذى يؤكد الوحدة الوطنية ويعززها .

هذا الإطار الذى يحرس اندفاع الشعب إلى أهدافه

رأيت التجربة — أيها الإخوة — تمتزج بالتقاليد لتحقق الأمل .

رأيت الماضى يعطى الحاضر خير ما فيه ليدفع انطلاقاته إلى المستقبل .

رأيت الشيوخ ورأيت الشباب .

ورأيت الرجال ورأيت النساء .

رأيت اليمين ورأيت اليسار .

رأيت الجميع تجمعهم الوحدة الوطنية .

رأيت التفاعل ورأيت التصادم ، ولكنى رأيت أيضاً المحبة تجمع بين الجميع .

ثم رأيت ذلك كله يصل فى النهاية إلى نقطة لقاء . . نقطة لقاء تحركنا إلى التطور من غير مرارة ، وتدفعنا إلى العدل من غير حقد .

لقد رأيت أمة بأسرها تتحفز وتتحرك وتتعاون لتحقق أهدافها .

هذا — أيها الإخوة — هو ما رأيته فى هذا المؤتمر .

رأيت اللجان تبحث ، ثم تعبّر عن آمال الأمة وعن مشاكلها .

ثم رأيت اللجان تتناقش لتصل إلى وسائل تحقيق آمال هذه الأمة ، وإلى وسائل حل مشاكلها .

رأيت المرأة العربية التى كانت لا تملك تقرير مصيرها ، تساهم فى وضع مصير الوطن .

رأيت الشباب الذى كان مبعداً ، يتقدم ويأخذ مكانه فى القيادة الوطنية فى الصفوف الأولى منها .

ورأيت الشيوخ يعطون حكمتهم بعد أن تخلصت من آثار التحكم الطويل الذى مارسه الدخيل قبل النصر .

هذه التجربة — أيها الإخوة المواطنون — هى تجربة رائعة عظمى ؛ تأثيرها فى جمهوريتنا سيظهره المستقبل ، تأثيرها فى وطننا سيظهره المستقبل .

إننى فى هذه الأيام القليلة التى اجتمع فيها هذا المؤتمر الأول للاتحاد القومى للجمهورية العربية المتحدة ، استطعت أن أرى الشعب فيكم وقد عقد إرادته على أن يبنى هذا الوطن بناء شامخاً قوياً .

واستطعت أن أرى الشعب فيكم ، وقد تحرر كل فرد فيه ؛ لأن كل فرد منكم كان يعبر بآرائه ، وكان يعبر فى اللجان المختلفة لهذا المؤتمر عن أمانى ومشاكل هذا الشعب .

• •

قرارات

لجنة الفنون والعلوم والآداب

يقر المؤتمر ما أعلنه الفنانون والأدباء ورجال العلم من التزامهم بالميثاق التالى تأكيداً لدور الفنون والآداب والعلوم فى بناء المجتمع الديمقراطى الاشتراكى التعاونى :

« يؤكد الأدباء والفنانون ورجال العلم عزمهم على ما يأتى :

أولا — الاستمرار فى دورهم التوجيهى نحو الخير والمحبة والسلام ، والمشاركة بما يملكون من طاقات فنية وعلمية فى بناء المجتمع الاشتراكى الديمقراطى التعاونى ، الذى يهدف إلى خلق مستقبل أفضل ملىء بالأمن والرخاء .

ثانيا — العمل على تنمية وعى الشعب ، وإحياء القيم الأصيلة



الرئيس يلقى كلمته فى الجلسة الختامية للمؤتمر العام

فيه ، واعتزازه بماضيه وأمجاده وتراثه العلمى ، وتطوير ذوقه الفنى وإحساسه بالقيم الفاضلة .

ثالثاً – المساهمة فى تنمية ثقافتنا القومية ذات الطابع الإنسانى التى تهدف إلى تحقيق النهضة الشاملة ، والحياة الكريمة الحرة للعرب .

رابعاً – أن يكون رائدهم فى إنتاجهم الفنى والأدبى والعلمى تحقيق كل ما يمكن تحقيقه لخير الوطن وسلام العالم .

خامساً – صون الإنتاج القومى الفكرى من عوامل الهدم والانحراف ، والعمل على جعله وسيلة إيجابية لبناء المجتمع وإعلاء شأنه » .

● **يقرر المؤتمر ما يلى :**

١ – توثيق الصلات بين الهيئات الفنية والأدبية القائمة فى إقليمى الجمهورية ، والعمل على تكوين الاتحادات أو النقابات أو الجمعيات فى المجالات التى لم تنتظم بعد فى أى هيئة من هذه الهيئات .

٢ – تشجيع التبادل الثقافى الخارجى ووضع سياسة مرسومة له .

٣ – رعاية الناشئين فى ميادين الفنون والآداب بمختلف الوسائل ، وتهيئة السبيل أمامهم للاستمرار فى الاطلاع والتثقيف ، على الخلق والانتاج وتوفير فرص النشر أمامهم .

٤ – توحيد التشريعات الخاصة بحماية الملكية الفنية .

٥ – تيسير وسائل النشر لمختلف ألوان الفنون والآداب لتصل إلى أكبر عدد ممكن من أفراد الشعب .

٩ – إنشاء مؤسسة للترجمة لنقل التراث العلمى والفكرى والأدبى إلى لغتنا العربية ، والمساعدة على نشر إنتاجنا الأدبى والعلمى فى الخارج .

٧ – العمل على توحيد المصطلحات العلمية والفنية على نحو يحفظ سلامة لغتنا العربية ، ويفى بأغراض التقدم العلمى والفنى .

٨ – العناية بالثقافة الموسيقية عن طريق التأليف والترجمة وإنشاء الجمعيات وإقامة الندوات والحفلات الموسيقية ، والعناية باحياء الموسيقى الشعبية وحفظ تراثها .

٩ – نشر الوعى المسرحى وتشجيع التأليف والعناية بأدب المسرح وجعله ضمن المناهج الدراسية .

١٠ – توفير دور العرض المسرحى ، بحيث تستطيع الفرق المسرحية مزاولة نشاطها على نطاق واسع ، ورعاية هذه الفرق مادياً وأدبياً .

١١ – التوسع فى جهود مؤسسة دعم السينما بحيث تشمل كلا الإقليمين ، وتدعيم الاستوديوهات السينمائية ، وقصر عمليات الانتاج على أصحاب القدرات المالية والفنية ، وتشجيع إنتاج الأفلام التوجيهية التى تخدم الأهداف القومية ، والتوسع فى إنتاج الأفلام الثقافية لنشر الوعى القومى والثقافى والاجتماعى .

١٣ – تنمية الروح القومية فى فنوننا التشكيلية ، ونشر الثقافة الفنية عن طريق المؤلفات والمسجلات والمعارض ، وتشجيع الإنتاج الفنى واستخدامه فى تجميل الأماكن العامة ودور الحكومة .

١٣ – تشجيع تبادل الآثار بين إقليمى الجمهورية .

١٤ – التوسع فى نشر الثقافة والفنون فى الريف والبقاع النائية .

١٥ – تأييد سياسة الدولة فى بناء نهضتنا الاقتصادية والاجتماعية على أسس علمية سليمة ، وفى تشجيعها لرجال العلم ورعايتهم .

١٦ – زيادة معدلات الإنفاق على البحوث العلمية والعمل على تنشيطها ودعم مؤسساتها ، وكذلك العمل على أن تولى الشركات والمؤسسات الأهلية البحث العلمى ما يستحقه من العناية ، وأن تهيىء له الامكانيات والمقومات الأساسية ، وأن تستفيد من أعمال المركز القومى للبحوث والهيئات العلمية المماثلة .

١٧ – متابعة تنفيذ برامج بحوث الخطة العلمية التى وضعها المجلس الأعلى للعلوم مستهدفاً الانتفاع بثرواتنا المحلية ، ورفع مستوى الانتاج فى مختلف القطاعات الزراعية والصناعية والصحية .

١٨ – استمرار العناية بالكشف عن الثروة المعدنية والثروة المائية فى الجمهورية ، ودراسة وسائل استغلالها بطريقة اقتصادية ، والبحث عن مصادر جديدة للطاقة لزيادة الدخل القومى .

١٩ – نشر الوعى العلمى بين أفراد الشعب عن طريق المحاضرات والكتب والأفلام العلمية المبسطة ، وتنظيم برامج علمية فى التليفزيون والاذاعة ، وتخصيص أبواب فى الصحافة للشئون العلمية يشرف عليها متخصصون ، وإنشاء متاحف للعلوم والتاريخ الطبيعى ، وإقامة معارض علمية .

٢٠ – تزويد المكتبة العربية بالمراجع العلمية ، وتوثيق الصلات مع الهيئات العلمية بالخارج .

● ●

قرارات

لجنة التربية والتعليم

إن رسالة التربية والتعليم – فى جميع مراحله – تتركز فى إعداد مواطن عربى متحرر متكامل الشخصية ، وتوفير طاقات بشرية وفكرية قوية واعية بناءة ، تؤمن بالله وبالوطن وبالإنسانية ، وتعمل فى قوة وتماسك على تدعيم مبادىء الثورة ، ببناء مجتمع اشتراكى ديمقراطى تعاونى ، متحرر من الاحتكار والاستغلال والإقطاع ، يهدف إلى إسعاد الشعب على أسس العدالة الاجتماعية ، وتكافؤ الفرص ، إسهاما فى عالم يسوده السلام والعدالة .

إن عملية التربية والتعليم تستهدف غرس هذه المبادىء والاتجاهات فى نفوس النشء ، وتمكينه من الإحاطة بمفهومها ، والإيمان بأسسها ، وابتداع الطرق الصالحة التى تحقق المواطن الحر المفكر الواعى ، المؤمن بشخصيته وإنسانيته ، وصبغ المناهج بالصبغة القومية وتنقيتها مما علق بها من رواسب الاستعمار .

لذلك يقرر المؤتمر :

١ – إن إعداد الطلاب للحياة العملية يستلزم استمرار تطوير المدرسة ، وتوجيه نشاطها نحو الإنتاج ، واحترام العمل اليدوى ، وتقوية الروابط بينها وبين البيئة .

٢ – إن مواجهة التطور الصناعى والتجارى والزراعى يتطلب التوسع فى التعليم الفنى بأنواعه ومراحله المختلفة ، بانشاء المدارس والمعاهد الفنية ذات الطابع النوعى الخاص ، مع مراعاة ظروف البيئة المحلية ، ومقتضيات المصلحة القومية .

٣ – إن مسايرة ركب التقدم الحضارى يستلزم النهوض بالمستويين : العلمى والثقافى ، عن طريق الاستزادة من الكفاية التربوية والتعليمية للأساتذة ، وبث روح البحث والابتكار فى الطلاب ، وتدارك ما يجب لذلك من إمكانيات وتجهيزات مادية . . .

٤ – إن ضمان نجاح العملية التربوية يقتضى :

(ا) مواصلة العناية بدور المعلمين وكليات التربية ، وتنظيم الحياة الاجتماعية فيها .

(ب) توفير الحياة الكريمة للقائمين على التعليم .

(ج) تنشئة الطلاب تنشئة سليمة ، وذلك بالاهتمام بالتربية الدينية والاجتماعية ، وبث الإيمان والخلق القويم فى نفوسهم ، وتعهدهم بالخدمات الصحية والرياضية تعهداً يجعل منهم رجالا أقوياء أشداء .

٥ – إن من أهم ما يعين على خلق جيل صحيح سليم تأمين وجبة غذائية للتلاميذ والطلاب ، وأن هذا الموضوع هو من الأهمية بحيث



الجلسة الختامية للمؤتمر العام للاتحاد القومى للجمهورية العربية المتحدة

يستلزم دراسة جدية تشترك فيها لجان الاتحاد القومى والجمعيات التعاونية المدرسية ومجالس الآباء والجمعيات الخيرية ، فى ضوء الظروف المحلية لكل محافظة أو مدينة أو قرية .

٦ – إن محو الأمية يعتبر مشروعاً قومياً خطير الشأن ، وإن من مهام الاتحاد القومى تعبئة الطاقات البشرية للمثقفين والشباب ، لكى يدفعوا إلى الذين حرموا فى الماضى من حق العلم ضريبة ثقافتهم ومعرفتهم ، على أن تتعاون الهيئات الأهلية والدولة بكافة إمكانياتها الفنية على تحقيق ذلك .

٧ – أن تقوم لجان الاتحاد القومى – بجميع مستوياتها – بالتعاون مع الهيئات الرسمية ونقابة المهن التعليمية ولجانها الفرعية فى الأقاليم بدعوة الأفراد والهيئات الأهلية فى القطاعات الاقتصادية المختلفة إلى بناء دور العلم ، والإسهام فى تمويل المؤسسات العلمية والجامعية ومعاهد البحوث .

٨ – العمل على توفير حاجات التلاميذ فى المرحلة الإعدادية ، بما يتفق وخصائص نموهم ، التى تتطلب الكشف عن الميول ، وتوجيه الاستعدادات ، والعمل على إعداد الطلاب فى المدارس الثانوية إعداداً يتيح لهم مواجهة مسئولياتهم الاجتماعية ، وتزويدهم بقدر من الثقافة المهنية ، إلى جانب ثقافتهم الفكرية .

٩ – استمرار العناية بالموهوبين فى مجالات العلوم والفنون والآداب واللغات ورعايتهم وتشجيعهم ، وصولا بهم إلى أعلى مراتب النبوغ .

١٠ – العناية بإعداد البنات وتربيتهن التربية الصالحة التى تهيئهن للعمل فى مجالات الحياة ، وتجعل منهن أمهات وزوجات صالحات .

١١ – توجيه العناية الشديدة إلى الجامعات والمعاهد العالية ، باعتبارها مصادر العلم والثقافة والفكر ، ومراكز لإعداد القادة والمتخصصين فى ميادين العلوم والآداب والفنون ، وذلك بتعزيز إمكانياتها المادية ، وإمدادها بالكفايات الاختصاصية الرفيعة ، وبالتجهيزات الحديثة ، وتوثيق الصلة بينها وبين معاهد الأبحاث فى الدولة ، ضماناً لجدوى المعرفة ، وحرصاً على تنشيط الكشف العلمى .

١٢ – حث الخطا فى تعريب الدراسة ، والتوسع فى البعثات العلمية والعملية ، الخارجية والداخلية ، وتشجيع التأليف والترجمة والنشر .

١٣ – العمل على إحكام الروابط بين الأساتذة والطلاب الجامعيين ، بما من شأنه دعم التعاون بينهم ، للاضطلاع بالمسئوليات الفكرية والاجتماعية والقومية ، التى تلازم رسالتهم .

١٤ – التوكيد على دور الجامعات فى توثيق الصلات الثقافية والفكرية مع أبناء الوطن العربى والبلدان الأفريقية والأسيوية ، سعياً وراء ثقافة تربط بين مثلهم العليا المشتركة .

١٥ – دراسة مشكلة الكتاب الجامعى . وتبسيط إجراءات الامتحانات ، وتتبع المبعوثين وإلحاقهم بعد عودتهم بالأعمال التى

تتفق ونواحى تخصصهم ، والاستزادة من تبادل الطلبة والأساتذة فى كل من الاقليمين .

١٦ – العمل على تحقيق الترابط بين التعليم الجامعى والتعليم العام ، وذلك بمراجعة برامجه ، والتنسيق بينها وعقد المؤتمرات والحلقات والندوات المشتركة .

• •

قرارات
لجنة التوجيه القومى

من وحى الإيمان بالله ، وبالإنسانية وبالقومية العربية ، وبالوطن العربى الأكبر وبحرية العربى وكرامته .

وبما أن القومية العربية واقع تاريخى عريق فى حياة الشعب العربى تنتمى إليها أجياله المتعاقبة على امتداد تاريخه الطويل ، وتقوم على وطن واحد ، ولغة واحدة ، وماض مشترك وشعور بالمصير المشترك ، وتراث فكرى وروحى أصيل مستمر على الزمن ، يحيا به الضمير العربى ، وتنفعل به نفوس أبناء الشعب العربى فى كل جزء من أرض الوطن ، وتبرز به وحدة الأمة العربية قوية لا تستكين ، متحررة لا تذل ، رحبة لا تعرف التعصب ولا العنصرية ولا الطائفية .

وأن الديمقراطية التى يؤمن بها الشعب العربى ، ويتخذها منهجاً فى السياسة ، ونظاماً فى الاقتصاد ، وعلاقة بين أفراد المجتمع ، هى الديمقراطية المستمدة من مبادئنا ، ومثلنا ، وتقاليدنا ، وحاجات مجتمعنا ، والتى تستهدف تأمين حرية الفرد من غير بغى ولا استعلاء ، وتحقيق التحرر الاقتصادى والسياسى للجماعة ضد كل استغلال أو سيطرة ، وتضمن حق الشعب فى أن يمارس الحكم ويفرض سيادته ، وترتفع بمستوى الأخوة الشعبية فوق الطائفية والحزبية فى كل صورها ، وتعمل على توثيق الصلة بين أفراد المجتمع ، ليعملوا جميعاً قلباً ويداً فى سبيل مستقبل أفضل للوطن كله .

وأن اشتراكيتنا تنبع من ضمير أمتنا ، وتطور وعيها الاجتماعى الذى جنبها الصراع الطبقى ، فصارت هذه الاشتراكية تطبيقاً عملياً لمضمون التكافل الاجتماعى ، وقام بناؤها على أساس الإعطاء والتمليك وعدالة التوزيع ، اعترافاً بحق كل فرد من الشعب فى ثمرات الدخل العام ، وتحقيقاً للعدل الاجتماعى بين كل الأفراد .

وأن التعاون هو تكتل الجهود للعمل والبناء ، ومضاعفة الإنتاج لصالح الفرد والمجتمع ، وهو تجميع الإمكانيات المحدودة ؛ لتكون قوة عظمى وطاقة منتجة ، وهو سبيل الأفراد لتحقيق التكامل الاقتصادى فيما بينهم ، وعنوان الأخوة فى كل شعب متكافل . وهو بكل ذلك صورة من صور ديمقراطيتنا ، ووسيلة من وسائلها لترقية مستوى معيشة الشعب ، وتحقيق أهدافه ، وحمايته من الاستغلال والاحتكار .

● **لذلك يقرر المؤتمر :**

١ – أن ديمقراطيتنا الاشتراكية التعاونية ، هى الترجمة الصحيحة لمبادئنا ومثلنا ، وهى الوسيلة إلى أهدافنا ، والصورة التى تمثل آمال حاضرنا وغدنا .

٢ – وأن الوحدة العربية التى يرتبط بها مصير كل عربى ، ويكافح لبلوغها الأحرار فى كل جزء من الوطن العربى ، هى السبيل لتحقيق أهداف الأمة العربية جميعاً ، وإبراز كيانها ، وإثبات ذاتيتها بين الأمم .

٣ – وأن الاتحاد القومى هو التعبير العملى عن إرادة الشعب ، لتحقيق مبادئه وأهدافه ، وهو التنظيم الشعبى الذى تتمثل فيه وحدة الشعب وقوته ، وتصميمه على بناء المجتمع الاشتراكى الديمقراطى التعاونى الذى يقدس الكرامة والعدالة والمساواة ، باعتبارها جذوراً أصيلة للحرية والسلام .

وفى سبيل تحقيق هذه المبادئ ، والأهداف يقرر المؤتمر العمل بالوسائل الآتية :

٤ – تأليف لجنة دائمة للتوجيه القومى ، لمتابعة البحث والدراسة ، لتوضيح المبادئ والمفاهيم القومية المتطورة ، وشرح قضايا الوطن العربى ، وتعبئة الوعى القومى .

٥ – العمل على تنمية الشعور بالأخوة بين العرب ، وإبراز مفهوم القومية العربية ، وضرورة الوحدة لضمان مستقبل الأمة العربية .

٦ – بذل العون المادى والمعنوى لتحرير أجزاء الوطن العربى التى لم تظفر بحريتها بعد .

٨ – وضع ميثاق شرف للمشتغلين فى جميع وسائل الأعلام ، ليكونوا فى كل ما يحاولونه من أسباب النشاط فى خدمة الأهداف القومية .

٩ – الحرص على أن يكون نشاط كل وسائل الإعلام من الصحافة والإذاعة والمسرح والسينما والمكتبات العامة وغيرها متلائماً مع مبادئنا وأهدافنا القومية .

١٠ – تعميم المكتبات العامة فى البلاد ، وفى مقار الاتحاد القومى وغيرها ، وتزويدها بالكتب والنشرات والصور وألوان الفنون التى تساعد على تنوير الشعب وتثقيفه وتوعيته القومية .

١١ – إعادة كتابة تاريخ الأمة العربية نقياً من الشوائب ، وإبراز الدور الحضارى الذى قامت به أمتنا العربية فى الماضى وتقوم به فى الحاضر ، والاهتمام بالبطولات العربية على امتداد التاريخ ، ومواقف العرب البطولية فى كفاح الاستعمار .

١٢ – تشجيع الكتاب والأدباء والعلماء والفنانين فى جميع أنحاء الوطن العربى على استلهام تراثنا القومى فى أعمالهم ، وعلى معالجة موضوعاتنا القومية .

١٣ – تخليد جهاد أبطالنا ومفكرينا من رواد القومية العربية الذين ضحوا فى سبيل أمتهم وحريتها ، سواء من قضى منهم ومن لا يزال فى ميدان الجهاد .

بحث فى كهف الحكيم

بقلم الدكتور مصطفى مندور

ما يزال العمل الطيب يثير من الفكر بقدر ما تكتنز أسطره من إيحاءات تسلم نفسها إلى مرتادها . ومسرحية أهل الكهف لكاتبنا الكبير توفيق الحكيم هى أحد الأعلام البارزة فى حياة التأليف المسرحى العربى فقد كتبها صاحبها لأنه قصد — كما يقول فى مقدمته للملك أوديب — أن يشقّ طريقاً جديداً تسلكه المسرحية العربية : « أراد إدخال عنصر التراجيديا فى موضع عربى إسلامى » وهو حريص كذلك على أن « يحتفظ للتراجيديا بمعناها الإغريقى أى أن تمثل الصراع بين الإنسان وبين قوى خفية هى فوق الإنسان » . ويرد الحكيم هذا الصراع إلى حنين دائم فى النفس البشرية للإحساس بالدين أو للشعور الدينى الذى هو صادرٌ عن إحساس الإنسان بأنه ليس وحده فى الكون، بل أن هنالك قوى أخرى خفية كالآلهة، أو ظاهرة كالزمن ، تصطرع معه .

وقد رفض الحكيم — عن عمد — إبّان نشره لأهل الكهف ، أن يقدّم لها على نمط ما يفعل فى الكثير من أعماله . ثم لم يقوَ قلمه على الصمت ، فعاد بعد أكثر من عشر سنوات ، وفى مقدمته للملك أوديب ، ينشر ما كان قد كتمه حين نفث روحه فى أصحاب الرقيم ؛ لقد أراد بعمله ذاك أن يدفع بالقارئ إلى أن يدرك عدم وحدانيته فى الحياة ، إلى أن يدرك القوى العاتية التى تفرض إرادتها . وكاتبنا حريص على أن يؤكد بقاء الروح الدينى مشعًّا فى قلبه ، وأن الحضارة الأوربية أو الأعوام التى قضاها فى فرنسا للدراسة ما كانت لتحول بينه وبين شعوره الدينى الدفين ، بل إنه يذهب إلى توكيد أن انتصاره للدين ولله فكرة تخيم على أعماله كلها . ويودُّ أن يأتى الناقد الإنشائى الذى يتفرغ لتتبع هذه الفكرة حتى ينتزعها واضحة : « ومن يطالع الثلاثين كتاباً التى نشرتها دفعة واحدة ربما أحس بهذه الفكرة تخيم عليها كلها ، كما تخيم على مؤلفات «جيد» فكرة الإنسان الوحيد فى الكون ، وربما استطاع القارئُ المنقطع أو الناقد المتخصص أن يرى هذه الفكرة أو هذا الشعور فى أودية وحنايا واتجاهات لم تخطر لى على بال . . . »

وأيًّا ما كان الأمر فى دوافع الحكيم فقد نبش الرجل كهف تاريخ القصص القديم فى شرقنا ، وأخرج لنا عمله عام ١٩٢٨ عقب عودته من دراسته فى فرنسا وما زال ضجيج مسرحيات سوفوكل وراسين وكورنى يرنُّ فى أذنيه ، وما زال الإعجاب يثير قلبه . وأهل الكهف أول عمل يستمد فيه الأستاذ الحكيم الروح من قصص عاشت على ألسنة البشر قروناً طويلة . ولم تمض أعوام حتى بعث شهر زاد بموضوعها الشرقى ، ثم نفر إلى أساطير اليونان ليأخذ منها بجماليون ثم أوديب .

والصراع الذى أراده الحكيم فى مسرحياته التى اختار لها أن تكون ذهنية ، لم يكن فقط بين الإنسان والزمن . بل هو — كما قرر المؤلف — « صراع بين الواقع وبين الحقيقة ، بين واقع رجل مثل مشلينيا عاد من الكهف فوجد بريسكا فأحبها وأحبته ، وكان كل شيء مهيأ يدعوهما إلى حياة من الرغد والهناء ، فاذا الحقيقة تقوم لتفسد عليهما هذا الواقع » ونفس هذه الحقيقة تفسد الواقع السعيد بين أوديب وجوكاستا ، وتفسده عند بجماليون الذى حطم ما أبدع

الفنان ، وتفسده عند شهريار الذى فاته التوفيق إذ أراد البحث عن الحقيقة .

فما هى تلك الحقيقة التى تزهق كل هذه الأوتار ؟

إن الحكيم فى أهل الكهف وفى شهر زاد وفى بجماليون يقرر أنه أقام مسرحه داخل الذهن وجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى ، مرتدية أثواب الرمز . ولست أظن الجدوى فى مناقشة ما قرر المؤلف ، ولكن إنْ أجَزْنا خلق المؤلف لمسرحه فى خياله حينما يكتب عمله ، فالقارئ — هو الآخر — لا بد مجسِّم فى خياله شخصيات المؤلف ، ومتتبع حركاتها ما دام يقصد القراءة الواعية المستنيرة . فقرار صاحب العمل بالنسبة لحرصه على الأفكار المجردة لن يعفى العمل من تجربة القارئ ، إذ ينقله إلى عالم محسوس ولو نفذ ذلك وحده وأعينه تتعلق بأسطر الحوار ! ثم ألسنا نجد فى قبول الأستاذ الحكيم إخراج أهل الكهف إخراجاً مسرحياً « ما يؤكد إنسانية شخصياتها ومواقفها وصلتها بالحياة » كما يستخلص ذلك الدكتور القط فى كتابه عن الأدب المصرى المعاصر ؟

ثم فلنقف أمام ذلك الشعور الدينى الذى يسيطر على المؤلف كما يقول . ولنتساءل عن مدلوله وغايته ؟

إن الحكيم يراه « الحصن الأخير الذى بقى لنا لنعتصم فيه ضد تفكير الغربى الذى يعيش فى عالم واحد هو عالم الإنسان وحده » . أفترى هل كان ذلك الحصن حقًّا ملاذاً تطمئن إليه نفوس أرهقها الجحود ؟ ألسنا نشعر بالإشفاق على ذلك الشعور وقد اهتز أمام نزعات النفوس ؟

وما دام الكاتب قد شاء أن يأخذ جوهر عمله من قصص قديم عرفناه ، فموقفه من تلك الأصول القديمة للمسرحية يعنينا بالقدر الذى يمكننا من أن نشرف معه على منجمه الذى استمد منه معادنه فى صورها الأولى قبل أن يصبغها أو يحيلها إلى شىء جديد . والحكيم نفسه يحدد فى مقال نشره بالكاتب المصرى (عدد أكتوبر ١٩٤٥) رأيه فى حرية المؤلف بالنسبة للقالب الذى سيكسو به المعادن المستخرجة من بطون الماضى القريب أو البعيد : « ليس الابتكار فى الفن أن تطرق موضوعاً لم يسبقك إليه سابق ، بل الابتكار هو أن تتناول الموضوع الذى كاد يبلى فى أصابع السابقين ، فاذا هو يضىء بين يديك بروح من عندك » . وما أخذه شكسبير وموليير وجوته وغيرهم عن مؤلفين سابقين أو عن شعراء الشعب المجهولين يعتبر نموذجاً لما يذهب إليه كاتبنا . أما هو نفسه فقد أخذ فى أهل الكهف عن الأثر القديم الذى عرفه تراثنا الثقافى معرفة مطمئنة منذ قصَّ نبأه القرآن الكريم .

والحكيم يؤمن بأن الخلق فى الفن ، وربما فى غيره أيضاً ، أن تنفخ روحاً فى مادة موجودة ، كذلك صنع أعظم الخالقين يوم أوجد آدم ؛ لم يمدّ يده العلوية إلى الفضاء قائلا كن فكان ، ولكنه مدّ يده إلى الطين — مادة وجدت قبل آدم — فسوّى منه ذلك المخلوق الحى : « لا شىء يخرج من لا شىء ، كل شىء يخرج من كل شىء » .

وهذا القول من كاتبنا الحكيم يصدق على ما فعله مع أصحاب الكهف ويصدق بشكل عام إن قلنا بأن العدم لا وجود له ، وأن الخلق الذى يولد عن خيالاتنا هو وليد مادة العقل ووليد الطاقة التى يبذلها الوعى لرسم الصورة التى يلحق بها الآخرون حينما تستوى أمامهم تلك الخيالات .

ونحن إذن أمام المنهج الفنى الذى قال منذ القدم بأن الكسوة فى العمل المبدع هى الأساس الذى يقوم به العمل وهى التى يحسن بها كما قال بعض قدماء نقاد العرب .

ويسألنا الأستاذ توفيق الحكيم ألا نهتم بالموضوع أو بالمضمون وأن نصرف همّنا إلى الإعجاب بما يعبر به : « ليس الموضوع فى الفن بذى خطر ، وليست الحوادث والوقائع فى القصص الشعر والتمثيل بذات قيمة . ولكن القيمة والخطر فى تلك الأشعة الجديدة التى يستطيع الفنان أن

يستخرجها من هيكل تلك الموضوع والحوادث والوقائع . إن الفن ليس فى الهيكل ، إنه فى الثوب » . ولا يبتعد الحكيم عن ترسُّم خطى القائلين بقدرة الجمال الشكلى على إثارة الانفعال داخل الذات : « الفن هو الثوب الجديد الذى يلبسه الفنان للهيكل القديم ، إنه الكسوة المتجددة لكعبة لا تتغير » .

وأحسب أننا أمام قضية اشتجر حولها الباحثون ، فإلى أى حد ستبقى تلك الكعبة لا تتغير ؟ أو لن يصدر الثوب الجديد نغماً جديداً ؟ أغلب الظن عندى أن تصوُّر كعبة ثابتة جامدة لا يمكن أن يستقيم له وضع ونحن إزاء اللغة التى تحمل كل لفظة معنى أو ظلا لمعنى جديد حتى ليستحيل تطابق هياكلها مهما ترادفت . وقد يصعب فعلا « الإتيان بجديد فى موضوع غير جديد ، وما أعسر الكشف عما لم يكشف فى بناء تقتحمه العيون » . ثم إن نحن سلَّمنا للحكيم ببقاء ذلك الهيكل حين يكون نبعه من الأساطير أو التاريخ أو القصص القديم ، فهل لا نتردد فى تسليمنا بذلك البقاء لو أن العمل تغوص جذوره فى قلب خالقه وحده لا تعدوه إلى غيره ؟

ولننظر إلى هيكل الكهفين الذى جعل منه الحكيم كعبة ، ونمتحن معه هذا الخلود : مؤلف أهل الكهف متأثر فى عمله بالقصة التى عرفتها البشرية قبل فجر الإسلام ، ثم أوحى بها الله لنبيه محمد حينما سأله — فيما تروى كتب التفسير — بعض أهل الكتاب أن يحدثهم عن فتية ذهبوا فى قديم الزمان وكان لهم حديث عجيب .

أما شأن القصة فى التاريخ فتذكر دائرة المعارف الإسلامية أن أول نص عرفت فيه بالشرق كان نصاً سريالياً من القرن الخامس الميلادى ذكره Denys de Tel Mahara وعرفها الغرب فى الكتاب الذى ألفه Theodsius عن الأرض المقدسة . ولم يسفر البحث فى أمر هؤلاء الفتية عن حسم موقف القصة السريالية من الأخذ عن اليونان إذ أنها تذكر نوَّام الكهف بأسمائهم اليونانية .

وليس من شك فى أن توفيق الحكيم راجع بمسرحيته إلى ما انطبع فى نفسه من التراث الإسلامى وحده . ولا يعنى ذلك أن خلافاً جوهرياً يفصل بين الرواية المسيحية والرواية الإسلامية ؛ فالروايتان تجمعان على أن هرب الفتيـة الصالحين كان زمان الإمبراطور الطاغية دقيانوس Decius الذى حكم الإمبراطورية الرومانية فيما بين ٢٤٩ — ٢٥١ م ، والذى عرف عصره كأحد عصور شهداء المسيحية . فقد تتبع هذا الإمبراطور المسيحيين ونكَّل بهم ، يقطع أجساد من يرفض عبادة الطواغيت . والروايتان تجمعان كذلك على أن بعثهم كان زمان الإمبراطور الصالح تيذوسيس Theodose II الذى حكم الإمبراطورية الشرقية فيما بين ٤٠٨ — ٤٥٠ م . وجاء ذلك الراعى الصالح بعد أن فرض تيدودس الأكبر الانتصار الساحق للمسيحية على الوثنية ، وتتفق الروايتان على أن بعث هؤلاء القديسين بعد نومهم الطويل كان لتوكيد فكرة البعث .

ومن الطبيعى أن هناك تفاصيل يضفها المفسرون تفرِّق بين الروايتين ، ولسنا نريد أن نتتبع هذه المقارنة ، فذلك أمر آخر .

* * *

والقصة يرويها القرآن الكريم فى ثمانى عشرة آية ، يختار منها الأستاذ الحكيم ما يقدِّم به عمله وهو قوله تعالى « فضربنا على أذانهم فى الكهف سنين عددا ، ثم بعثناهم لنعلم أىَّ الحزبين أحصَى لما لبثوا أمَدا » . وفى نطاق هاتين الآيتين الكريمتين يدير الحكيم جوهر حواره محاولا سكب أفكاره الفلسفية أو الذهنية كما يسميها . والزمن هو المحور الذى تتعلق به محاولاته الفنية لإدراك الواقع والحقيقة . وإذا كان الحزبان — قديماً — لم يعرفا عدد السنين التى ضرب النوم فيها حجاباً على آذانهم ، فإن مؤلفنا قد جعل منها حقيقة ثابتة لمن تلقوا الفتية ، وجعل منها منبعاً للقلق والانسلاخ بالنسبة للفتية أنفسهم حتى جرفهم من ذلك الواقع الذى

كان من الممكن أن يهيئ لهم حياة من الرغد .

أما هيكل القصة عند المسلمين فهو أنهم فتية آمنوا بربهم وزادهم الله هدى . وقد يقال إن أجسامهم قد نحلت وأصابها الهزال لمَّا استبد دقيانوس بالمسيحيين وهربوا بدينهم ، وجعلوا على أمرهم فتى من أشرفهم أصلا وأجملهم صورة وأجلدهم على مقارعة المحنة . ذلك هو يمليخا . وقادهم راعٍ إلى كهف يأوون إليه . وتضيف التفاسير أن كلباً تبعهم . ثم لما جاء الملك تيذوسيس كما يروى الطبرى — عمدة المفسرين — ورأى الناس ينكرون البعث بكى وسأل ربه برهاناً ، فبعث الله أصحاب الرقيم .

وخرج يمليخا ليشترى طعاماً فقاده أهل طرسوس إلى الملك ثم ذاع نبؤهم ، وتوفاهم الله ، وجعل الملك وقومه على كهفهم مسجداً .

وكتُب التفسير تحكى أسماء الفتية وتجعلهم كلهم من أشراف القوم ، فهم من أصحاب يمين الملك ويساره . وهو ما فعله توفيق الحكيم بالنسبة لما اختاره لمرنوش ولمشلينيا ، أما وجه الشبه بين يمليخا التفاسير ، ويمليخا الحكيم ،فهو أن كلا الرجلين يحمل عبء إدارة دفة هؤلاء الفتية . وإن كان يمليخا القديم قد وصل إلى منزلته التى تذكر ، فلأنه أصلبهم عوداً وأنجحهم فى اتصاله بالحياة . أما يمليخا الجديد فإنه سيجرؤ على اقتحام المدينة لأنه راعٍ غير معروف . وهكذا لم يكن فى حاجة إلى التستر على شخصه ، ولكن إزاء هذا التخفف فقد ألقى عليه عبء أضخم ، تحول الرعوية التى اختارها الحكيم له دون خفة إنسياب هذا العبء من بين شفتيه . ذلك العبء هو أن يكون الراعى الضوء النافذ الذى يبدد أمام رفاقه ضباب القرون ليربطهم بواقع حياتهم ، كما أنه سيكون القلب المؤمن الذى يجهد نفسه ليطمئِن من قلق أخويه فى الكهف ، ويُقلّل من ثورتهما على الدين الذى جلب عليهما ما عاشاه من ألم وعذاب .

وسواء كتب الحكيم مسرحيته لتقدم على خشبة المسرح كما حدث ، أو أنه أراد أن يكون مسرحها داخل الذهن كما تمنى ؛ فما أظن أننا نرتاح إذ نجد ذلك الراعى السمح النفس ، البسيط المعرفة ، يلقى إلى الوزيرين بكل تلك الفلسفة التى تجعلهما يرميانه بقول الهراء .

ولعلنا نجد نموذجاً فى حديثه عن سر إيمانه العميق حين يذكر الجمال الموجود دائماً منذ الأزل ، منذ وُجدت الخليقة بل يتساءل عن عهده به : أفى الطفولة ؟ أفى الحلم ؟ أقبل أن يولد ؟ وكل ذلك ليؤكد أن الجمال هو الحق وأنه لا بدء للوجود بدونه ولا انتهاء بدونه .

ويركب يمليخا طوال المسرحية هذا المركب الصعب حتى يموت وهو يشهد المسيح : إنه يموت ولا يعرف هل كانت حياته حلما أم حقيقة ؟

أفترى الحكيم قد استتر بما يكفى ليظهر يمليخا ؟ أو على الأقل هل شف كيان المؤلف إزاء من خلق ؟ أغلب الظن أنه جعل منه قناة يصب منها فكره دون رحمة بالراعى الطيب ! وإلى جوار هذا النزوع الفلسفى للكشف عن سر الحياة أو سر المحنة التى اجتازوها فقد كان يمليخا الباب الذى دلف منه الوزيران فى بدء صحوهما لنعرف أمرهما قبل نومهما . وكما ربطنا ذلك الراعى بحياة مرنوش ومشلينيا الأولى فهو أول من ربطهما بحقيقة الكهف التى تفصلهم عن واقع العالم الذى بعثوا فيه . وبين هذين الطرفين من المسرحية بقى يمليخا أداة فى يد المؤلف يحاول بها ردَّ زميليه إلى حظيرة الإيمان المطمئن . لقد نجا يمليخا بنقائه العقدى مما يتفق مع « الكعبة » التى أخذ عنها الحكيم لب مسرحيته . أما زميلاه فمنذ بدء صحوهما وهما متمردان على الإيمان الذى دفع بهما إلى الحرمان . فمرنوش لا يرضى عن أن المسيح قد شاء لهما النجاة ما

دامت تلك النجاة تفصل بينه وبين امرأته وولده . وهو يتهكم على رحمة الله القريبة من الإنسان قرب السماء من الأرض ! ونفس الأمر حين يعلّق إرادة الله والمسيح بوجود يمليخا بينهم .

وإن كان فى تمسح مرنوش على الكبر ما يبرر عنده هذا الاهتزاز ، فإن مشلينيا هو الآخر يفزع من تأخر رحمة الله ، بل يعجب لشدة إيمان يمليخا . وقد يشعر المؤلف بأن عنصر الإيمان يكاد ينهار فيحدّثنا مرنوش : « إن الله وقد خلق لنا قلوباً ، قد نزل عن بعض حقه علينا » . وبنفس الرأى يفسر سر إيمان يمليخا : « إن صاحبك الواعى لخى ، فما يضيره أن يمنح قلبه كله لله أو للشيطان » وكذا قوله : « إن الحب ليبتلع كل شىء ، حتى الصداقة وحتى الإيمان » . والذى يريده الأستاذ الحكيم — فى أغلب الظن — هو أن ينتصر للعاطفة الإنسانية المجردة على ما سواها من العواطف .

ثم إن كان فى حياة الكهف ما يزكّى هذا التبرم بالدين ، فليمّ حرص الفتية على الانسلاخ عنه بعد ردّتهم وقد لمسوا بدون شك كل ذلك التطور الخطر فى عقائد القوم !

ولنستمع إلى حوارهم :

مشلينيا : (فى قلق) مرنوش ؟ أنت إذن لا تؤمن بالبعث .

مرنوش : أحمق ! أو لم نر بأعيننا إفلاس البعث .

ويموت مرنوش وهو يؤكد لنا أنه يموت مجرداً عن كل شىء ، عاريا كما ظهر ، لا أفكار ولا عواطف ولا عقائد . ونفس التمرد فى قلب مشلينيا ، فحينما يدهمه الموت يربط بين إيمانه بالبعث وبين حبه ، لأمله أن يستمر ذلك الحب فى حيـــاة أخرى : « أشهد المسيح أنى أومن بالبعث لأن لى قلباً يحب ... » .

وإذن فنحن أمام فتية مرقوا من كعبة الإيمان . أمام فتية أفلس البعث أن يزيدهم إيمانا . وكأن تيذوسيس لم يذرف الدمع ليسأل الله توكيد البعث الذى أنكره قومه . وكأن الحكيم لم يقرر لنا أن الفن هو الثوب الجديد الذى يلبسُه الفنان للهيكل القديم . أترى حقّاً قد بقى للقديم شىء من أصالته ؟ أم صار هيكلا جديداً يصدر عنه نغم جديد ؟

* * *

وإلى جوار هذا العمود الرئيسى فى بناء المسرحية نهضت عمد أخرى حمّلها المؤلف بعض المشاكل التى أثارها ذلك العمل الذهنى . منها ذلك الصراع الذى شاء الزمن أن يمتحن به قلوب أصحاب الرقيم .

إن أحد القلوب خلىّ ؛ وما يضيره أن يمنحه صاحبه للشيطان أو لله ؟

واختار الرجل الإيمان يفرغ فيه طاقته العاطفية .

وأظن أن من حقنا التساؤل عن المصير الذى وصل إليه . أما حياته فى الكهف فما رأينا فيها سوى ذلك الدفاع عن الله والمسيح ، وسوى الاطمئنان للمصير الذى دفع نفسه إليه دون مبرر ، فقد كان يرعى غنمه مطمئناً ، ثم تبع الوزيرين بمحض إرادته .

ولما بعث الثلاثة ، إلى أى شىء قاده الإيمان ؟

لقد كان أول من انهزم أمام الحقيقة ، حقيقة مرور الأعوام الثلثمائة .

ولعل مما أسرع بنهايته تقطع صلته بالواقع أو بأسباب الحياة . ولننصت إليه يتحسر مودّعاً زميليه وقد تزينا قبيل انسيابهم إلى تجربة الحياة الجديدة :

يمليخا : (فى صوت باك رهيب) دعا يمليخا فى شأنه أيها الفتيان . إن يمليخا عمره ثلثمائة عام .

مشلينيا : مسكين يا يمليخا ، ونحن إذن ؟

يمليخا : أنتما محبان . .

فها نحن إذن أمام تقرير من يمليخا بأن الفراغ الذى عاش فيه قلبه ، أو أن الإيمان الذى ملأه ، ما كانا — لا هذا ولا ذاك — مما يعمّق أقدام الرجل فى الواقع . بل أرهقه الاهتزاز . وإن كان يمليخا قد هزم بهذه

السرعة — مع إيمانه بأسطورة جدّته عن الراعى الذى نام شهراً — فإن حنينه للحياة بقى أشد قوة من هذا التصنع للنفور . وحين عاد أخواه له فى الكهف وأخذوا يسترجعون ذكرياتهم صاح يمليخا فى فرح :

« إذن كان حلما ، وإذا خرجنا الآن وجدنا عالمنا الذى نستطيع أن نعيش فيه » .

ويدفع الحكيم أبطاله إلى شك قاتل يختلط فيه الحد الفاصل بين الحلم والحقيقة بل إلى الحد الذى يختبل فيه عقل يمليخا ، فيموت وهو يصارع الهزال ، يصارع الموت ويشهد المسيح على أنه يموت ولا يعرف هل كانت حياته حلما أم حقيقة . هذا هو مصير الراعى الذى لم يشفع له إيمانه المطمئن ، فقد كان أول المنهزمين ! وأية هزيمة تلك التى تجعل من الكهف الحرب الحلقة التى تربط بين الفتية وعالمهم المنشود ؟

ولنترك يمليخا وقد جنّبه خلوُّ قلبه عنف الصراع الذى اشتعل فى قلب زميليه . أما أمر مرنوش فأهوَن من أمر صاحبه مشلينيا . لقد حاول مرنوش فى فجر احتكاكه بالحياة الجديدة أن يبدد نفور يمليخا منها إذ يسأله : « ما الذى يخيفك من هؤلاء الناس ؟ أليسوا بشراً ؟ أليسوا من الروم ؟ »

ويريد كذلك أن يدفع عنه خوف الأعوام فيقول : « نعم ثلثمائة عام ، فلتكن ، قلت لك ثلثمائة أو أربعمائة ماذا يضيرنى ؟ وماذا يغير هذا من حياتى ؟ إننا الآن أحياء . أتنكر أننا أحياء فى هذه اللحظة ؟ »

وإذ يجد مرنوش زوجه وولده وقد عدا عليهما الموت ، يصطدم بالواقع وينسحب من الحياة التى دافع عنها ، مصرًّا على الضحولة فى تفسير سر حزنه فقد مات ولده قبل أن يفرح بهدية أبيه التى كان يحملها له مع العبد . . . ! ثم من خلال هذا الحزن الشاحب يقول :

« إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب لهى أقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم ، ما العدم إلا حياة مطلقة » .

وقد يتصور مرنوش أنه بهذا الجموح نحو الإبهام يلزمنا الصمت ، ولكن زميله نفسه لا يقبل هذا :

مشلينيا : إن أية حياة منحة وأثمن منحة تعطى مخلوقاً هى الحياة .

وعند ذاك المنحنى التفاؤلى يستجيب مرنوش مكتفياً بنعى قلبه ، أما عقله فيبقى له يعيده إلى عالم الزمان والمكان . ومع ذلك فلم تثمر معه خديعة العقل بأن الذى مرَّ به حلم أو بحران . فمن خلال تجربة مرنوش يعرض لنا الحكيم فلسفته : أن لا فائدة من نزال الزمن فهو ينزل بنا الموت كما أنزله بمصر التى أرادت من قبل — إذ تخذت كل تماثيلها وصورها للشباب — محاربة الزمن ، ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء وكلما كتب عليها أن تموت . . . !

وتبتلع الهزيمة مرنوش وهو يؤكد أنه حلم من أحلام الزمن ، تاركاً مشلينيا مسرحاً للصراع بين واقع حبه لبريسكا وحقيقة القرون الفاصلة بينهما .

* * *

وبتمهيد طيب ورهافة نافذة يقودنا المؤلف إلى قلب العقدة بين الفتى المحب والأميرة ، فمن الحوار داخل الكهف عرفنا سر الرباط المقدس ، بين الوزير مشلينيا وابنة الملك . وبعد عودة الفتية إلى القصر عرفنا ما حمل بهو الأعمدة من ذكريات . وعلى لسان غالياس يتعقد الموقف بين مشلينيا وبريسكا . فإن المؤدب (غالياس) لا يستطيع أن يعين القديس المحب على الوصول إلى قلب الأميرة .

ومع ذلك فنحن نعيش مع الفتى فى حماسه وتفاؤله ، نراه يتخطى فرض أنها أعوام ثلثمائة ، بل نراه يفترضهـا مجرد ألفاظ وأرقام . ولكنّا حين نشهد أول صدام بين الحقيقة والواقع يسفر ذلك الصدام عن صراع داخلى فى نفس مشلينيا ، صراع بين الشك والإيمان بحب بريسكا وبحفظها للعهد . وينال الحكيم النجح إذ يصور لنا ذلك الصراع وقد

أعتقد مشلينيا تألّب بريسكا على حبه :

« أيتها الأميرة إنى أعرف كل شيء ، ولم أتهدم بعد ولم تمد بى الأرض بعد ... إن القلب الذى امتلأ يوماً بك ليستطيع أن ينبض بدونك على الأقل يوماً أو يومين ... »

وشأنه شأن المحبين : يود أن يفسّر كل ما يلحظ بما يرضى نفسه . لذلك يعود ليسمعها :

« قلبى يحدثنى دائماً أنك بريئة ، بل إنى واثق ... »

ومن بعد هذه الحركة النفسية الهائلة تبرق الفكرة فجأة فى رأس بريسكا ، فكرة حب مشلينيا لبريسكا الجدة فى شخص بريسكا الجديدة .

ومن هذا الموقف يتولد المنحنى العميق فى المسرحية .

وفى تردّد ووجل تحاول بريسكا أن تكشف له اللغز ، وفى اللحظات التى يموت فيها قلب الفتى يكاد أن يصحو قلبها ويعلق به . وتحت ثياب موشاة جميلة يغلّف توفيق الحكيم الغيرة التى كانت اليد الطارقة لقلب بريسكا حتى صحا وودّ ألا ينهزم أمام ذكرى الجدة القديمة . ومع ذلك فقد بقيت وجلة وودعها مشلينيا وهو يشعر بذلك الكائن الهائل الذى يحول بينهما . إنه التاريخ . . !

ويعود مشلينيا إلى الكهف ، وهناك يجهد نفسه لبرد النبض إلى قلبه ، يدفع عنه الموت ، ويطرد الهزيمة :

« سيان عندى تكون إياها أولا تكون . أحب هذه المرأة ذات الكتاب التى رأيتها ... »

والحكيم هنا يكاد ينتصر للواقع على الحقيقة أو لعله يكاد يخلق حقيقة جديدة هى امتداد للواقع الأول ثم يتبخر الأمل إذ يودع الفتى الحياة بنفس فلسفة مرنوش وإن سعى ليجعل من الإنسان نبع الزمن :

« الزمن هو الحلم ، أما نحن فحقيقة ... هو الظل الزائل ونحن الباقون ... بل هو حلمنا . نحن نحلم الزمن ، هو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له بدوننا ... »

وإلى الكهف تأتى بريسكا وقد تدثرت بثياب الحب الذى نصر الواقع على الحقيقة ، ولكن بعد أن استحال الواقع إلى حقيقة خارقة سمتّها الحلم ومركبها قلب أزهقه الواقع الضحل ، ومزقه العنت والعناد . وحين تسأل الأميرة مشلينيا أن يتجلد يشعر أنه قد قهر الزمن ، فقد انتصر القلب ، وتسرع هى الأخرى لتوكيد هذا الانتصار . ومع ذلك يندثر هذا الفوز ويتوسد القلبان صخر الكهف وغالياس يسأل عن كنه ذلك الحب الذى يفعل الأعاجيب !

ولعلنا نسأله بدورنا عن تلك الأعاجيب ! أتراها موت بريسكا ومشلينيا وقد عمر قلبهما بالحياة وبالحب ؟ أتراها انهزام الحقيقة أمام الواقع ؟ أم تراها مجرد دفن بريسكا نفسها حية إلى جوار من اختارت ؟

ثم لعلنا نتساءل كذلك عن سر قسوة الحكيم على شخصياته . والعهد بمثل هذه القسوة تهدف إلى تنقية المعدن البشرى مما يعلق به من شوائب حتى يصفو جوهره ! أما ألا تُبقى القسوة من الإنسان سوى الرماد فأخاف أن نردّها عندئذ إلى ضعف الإيمان بذلك الجوهر !

* * *

وبعد ، فلعلّى كنت أودّ أن أضيف إلى هذا البحث بعض ما يراه الأستاذ يحيى حقى من سخافة بريسكا فى سباها لمؤدبها وفى حشوها لأسطورة أوراشيا دون مبرر فنّى أو زمنى وغير هذا مما أعاد الأستاذ حقى نشره فى كتابه الأخير عن فجر القصة المصرية .

معنى اللون فى الفن

بقلم الدكتور سعد المنصورى

البحث عن معانى الأشياء قديم قدم الحياة نفسها ، غير أنه لم ينتظم كمشكلة أساسية فى حياة الناس الفكرية إلا منذ أن بدأ الإنسان فى تعمق الفكرة ساعياً إلى إثارة المواضيع الفلسفية التى تتصل بشتى مرافق حياته . وكان من أهم مظاهر ولع الإنسان بالبحث والتقصى عن معانى الأشياء ما صدر عن اليونانيين من علم ومعرفة انتشرا على العالم فى نظريات نبنى عليها كثيراً من أحكامنا فى شتى الأمور حتى الآن .

ولقد ارتبطت معانى الأشياء بمعانى الفن والجمال عند فلاسفة اليونان بأسس ما زالت قائمة يستخلص منها النقاد كثيراً من أحكامهم على العمل الفنى حتى يومنا هذا . وما زال الفلاسفة منذ أفلاطون ينقبون عن معانى الأشياء فى الفن وما تنقله إلينا الأجسام (forms) أو الألوان من قبح أو جمال .

ولم يكن من اليسير أن يتفق الفلاسفة على رأى فى معنى القبح أو الجمال ، بل كانوا يختلفون ، أكثر مما يتفقون ، اختلافاً تتوقف حدته على مدى الوعى الفنى فى كل مجتمع .

وبدأت هذه المشكلات فى احتلال قسط كبير من اهتمام الفلاسفة بشكل بين واضح فى القرن الثامن عشر عند ما تبلورت فى علم أسماه الفيلسوف الألمانى بومجارتن Baumgarten علم الجمال أو فلسفة الفن (Aesthetics) . عند ذلك أخذ البحث عن معانى الجمال ومعانى الأشياء بالنسبة للفن مكاناً مستقلاً بين كتب الفلسفة ، يتناوله أهل الفكر كحقل من حقول المعرفة ، يربطون بينه وبين مظاهر الطبيعة ومشكلات الحياة جميعاً .

ويتطور الخلاف بين الفلاسفة على معانى الأشياء وما يتصل بها من قبح أو جمال تطوراً أدى إلى كثير من التضارب فى الرأى حول ما ينتجه الإنسان من أعمال فنية ، وحول ما توحى به مظاهر الطبيعة من معان ؛ وكان ذلك التضارب سبيلا إلى كثرة المدارس الفنية وتعدد أساليبها وطرقها حتى اختلط على النقاد كثير من أمرهم وانحرف كثير من الفنانين ، كما ضل بعضهم .

ولن نجد سهولة ويسراً عند تفسير معنى اللون فى الأعمال الفنية لأن الاختلاف على معنى اللون قائم على الاختلاف فى معنى الفن نفسه . فاللون عنصر أساسى تكتسب به الأشياء جميعاً بعض صفاتها ، ولذلك امتد الخلاف القائم بين الفلاسفة على معنى الأشياء ، إلى خلاف مواز عند البحث عن معنى اللون فى الأعمال الفنية حتى لنجد كثيراً من العنت عند الإجابة على الأسئلة التى تبحث عن معانى القبح أو الجمال بوجه عام .

فمتى يصبح اللون عنصراً من عناصر الجمال فى العمل الفنى ، أمر تضطرنا مناقشته إلى أن نقترب من المعركة التى تدور رحاها بين أهل الفكر منذ زمن طويل حول البحث عن معانى الأشياء وما يتصل منها بالفن ، وحول إيضاح المعانى التى تنقلها إلينا الأجسام أو الألوان فى العمل الفنى . ولا مفر لنا عند تعريف اللون بالنسبة للفن من أن نخوض المعركة طالما يستحيل علينا أن نفصل بين معنى الشىء (object) من ناحية ومعنى اللون الذى يتصف به ذلك الشىء من ناحية أخرى .

ولكى ندرك معنى اللون فى الفن يجب علينا أن نجمل فى اختصار بعض آراء الفلاسفة وبعض أفكارهم التى تنير لنا الطرق عند الحكم على القيم الجمالية فى الأعمال الفنية أو فى المظاهر الطبيعية .

فالفلاسفة معسكران لا التقاء لأحدهما مع الآخر فى شىء ، ولا إيقاف لهما على رأى واحد ، بل اختلف كلٌّ منهما مع الآخر اختلافاً جوهرياً على الأسس والمبادئ التى تنشأ عنها جميع أفكارهم واستنتاجاتهم .

هذا عدا الخلافات الداخلية التى تقع بين أفراد كل معسكر على كثير من التفسيرات والتفصيلات . فمعسكر المثاليين (Idealists) لا يعترف بما يقوم به معسكر الواقعيين (Realists) من محاولات فى تعريف الفن والجمال ، ومعسكر الواقعيين لا يقرُّ ما يقدمه المثاليون فى ذلك من بحث وتحليل ... بل يرى كلٌّ منهما صاحبه مقلوب الوضع على غير هدى أو صواب .

* * *

ويبنى المثاليون آراءهم على ما يعتقدون من أن الفكرة هى أساس الوجود المادى ، فما الأشياء جميعاً سواء ما كان منها طبيعياً أو من صنع الإنسان إلا تحقيق لتلك الفكرة ، وعلى الباحث عن معانى الأشياء أن يتجه إلى الفكر الإنسانى فهو وحده يحيط بالمعانى التى يراها ويحسُّها .

وما الجمال الذى نشعر به ونحسُّه عند رؤية منظر طبيعى أو عمل فنىٍّ أو لون من الألوان إلا القدر الذى تتحقق به فكرتنا عن هذه الأشياء جميعاً .

فنحن نرى الجمال فى الوردة التى تحقق فكرتنا عما نعرفه عن الورد جميعاً ، ونحن نعلم أن الورد يمتاز بالرائحة الزكية واللون الزاهى . والوردة الجميلة هى التى تحقق ذلك المعنى فى مخيلتنا عند مشاهدتنا لها . وعلى ذلك فالوردة الذابلة قبيحة ، والوردة عديمة الرائحة قبيحة .

وهكذا يمكن أن نرى الجمال فى الأشياء ونحكم عليها من الناحية الفنية . فالشىء الجميل يحقق الفكرة التى نعلمها سلفاً عن النوع الذى ينحدر منه ذلك الشىء ، فإن فيما نعرفه نحن لا فيما نحكم عليه من أشياء . وحكمنا على الأشياء يتغير بتغيُّر المعنى الراسب فى فكرنا عنها ، لأن الفكرة أساس الأشياء

وما يقال عن معانى الأشياء بوجه عام يقال كذلك عن المعانى التى نبحث عنها فى الأشكال الطبيعية أو فى الأعمال الفنية أو فى الألوان من حيث قيمها الجمالية .

* * *

وعند تطبيق رأى المثاليين فى تفسير معنى اللون فى الفن ، وجب علينا أن نفترض أن ليس للألوان صفات تميزها أو معان تختص بها . . . إذ فى مخيلتنا نحن المعنى الذى نستلهمه من الألوان فى الأعمال الفنية وفى غيرها من الأشياء .

فاللون الذى أراه مبهجاً قد يثير أشجان غيرى ، واللون الذى يثير مشاعرى ويبعث فى نفسى القلق قد يدعو إلى الهدوء والطمأنينة عند شخص آخر . لذلك وجب علينا أن نبحث عن معانى الألوان فى مخيلتنا نحن وإلا ضاع الجهد المبذول فى البحث عبثا .

والكيميائى الذى صنع اللون الأحمر مثلا لم يقصد عند صنعه له أن ينقل إليك أىَّ معنى من معانى القبح أو الجمال ، بل كان بالنسبة له مجرد سلعة لا تحمل عنده أى معنى .

ولكن الفنان الذى استعمل ذلك اللون فى إحدى صوره قد أراد أن يحقق بواسطته معنى معيَّناً فى مخيلته ليذكر المشاهد لتلك الصورة بنفس المعنى . وحكمنا على كفاية فنان رسم أشخاصاً يتوقف على مدى معرفتنا سلفاً لهؤلاء الأشخاص حتى نتحقق من قدرة الفنان على ترجمة ملامحهم . ولن يتيسر لنا أن نحكم على قدرة مصور نقل إلينا منظراً طبيعياً إلا إذا كنا قد شاهدنا ذلك المنظر من قبل . . . وإلا كان الحكم على مجرد الصناعة الفنية (compositions) لا على

الكفاية الفنية ذاتها . ومن هنا تأتى فائدة التثقيف اللازم للناقد الفنى ، إذ يجب على الناقد أن يحيط بأكبر قسط من المعرفة لأن المعنى الذى يقصده الفنان لا بد أن يكون فى مخيلة الناقد قبل أن يراه فى العمل الفنى وإلا قام حكمه على غير أساس .

* * *

ويذهب المثاليون إلى أبعد من ذلك حينما يرون أن اللون الواحد يختلف معناه من حالة إلى أخرى ، فقد تراه جميلا يمتع العين والحس تارة ، وقد يثير فى النفس قبحاً ولا يستريح إليه نظرك تارة أخرى . فاللون الأحمر جميل فى البرقوق ، خلاب إن تلون به خد غادة حسناء أو شفتاها ، ولكن اللون الأحمر ذاته بغيض إن وقعتْ عليه العين فى الدم ، وهو لا يحمل من الجمال شيئاً إن تلوّن به جزء من أجزاء الجسم غير الخد والشفة .

فاللون لا يحمل معنى ذاتياً فى الفن أو فى غير الفن ، ولكن الفنان يبعث فيه من عنده المعنى الذى تتلقاه عين المشاهد ومخيلته فى العمل الفنى . وتقاس قدرة الفنان بالدرجة التى يمكنه فيها استعمال اللون لتحقيق معنى يريد أن ينقله إلى أكبر عدد من الناس ، كما تقاس كفاية الناقد بالقدر الذى يستوعب به المعانى التى أرادها أكبر عدد من الفنانين . أما فضل اللون نفسه على العمل الفنى فهو لا يتعدى فضل الوسيلة ولا يحمل من المعانى إلا ما يجده الفنان والناقد فى مخيلتهما . لذلك يتغير معنى اللون من عصر إلى عصر . . فمعنى اللون عند فنانى عصر النهضة الغربى يختلف عن معناه عند المعاصرين من الفنانين ، كما يتغير معناه من مكان لآخر . . فإن معنى اللون فى الغرب يختلف عن معناه بالنسبة إلى الشرقيين .

* * *

والواقعى من النقاد والفلاسفة يتخذ العلم أساساً للبحث عن معانى الأشياء ، فهو يرى أن لكل شىء فى الوجود صفاته ومميزاته التى تختلف عن صفات ومميزات أى شىء آخر . فمعنى اللون موجود فى اللون نفسه وليس مجرد شبح ينتقل من فكر الفنان إلى مخيلة الناقد عن طريق الإنتاج الفنى . فإن اللون الأحمر يحمل من الصفات ما يجعلك تراه أحمر . . . وإن الكيميائى الذى صنعه قصد به أن يكون أحمراً كذلك . كما أن الحجر من صفته الصلابة التى يتساوى معناها فى مخيلتنا سواء شاهدنا الحجر أو لامسناه ، فإن ما تراه العين هو ما تحسّه اليد باللمس مما يدل على أن صلابة الحجر صفة ذاتية يمتاز بها . والفنان الذى يضع لوناً معيناً على لوحته يستغل الصفة التى يحملها ذلك اللون فى عمله . . وهى الصفة ذاتها التى انتفع بها الكيميائى من الناحية التجارية .

ولسنا نقيس قدرة الفنان بمدى كفايته فى نقل المعنى الراسب فى مخيلته إلى مخيلة الناقد عن طريق الألوان ، فإن المعنى موجود خارج نطاق الفكر وقدرة الفنان تتضح فى تجميع الألوان التى تحمل مختلف المعانى ليقدم لنا تكوينات تتصل اتصالا مباشراً أو غير مباشر بحياتنا وتتفاعل مع مشاعرنا وأفكارنا .

وهذا هو المقياس العلمى الذى نضعه موضع الإعتبار فى البحث عن معانى الألوان فى العمل الفنى . فإن الفنان التجريدى يرى للألوان المعانى نفسها التى يراها المشاهد لأعماله . وإن كان اللون الأحمر جميلا على الخد قبيحاً إن تلونت به العين فذلك لأن اللون الأحمر يحمل أكثر من معنى واحد ، ويتأثر المشاهد له بأى من المعانى التى يحملها بحسب الطريقة التى استعمل فيها سواء كان ذلك فى أشكال الطبيعة أو فى الأعمال الفنية .

ومَثَل الوردة الذى يضربه المثاليون لإثبات نظرتهم فى معنى اللون مَثَلٌ باطل لا يمكن تطبيقه فى كل الحالات .

فإذا كان اللون الزاهى هو الصفة المميزة للورد

التى نبنى عليها حكمنا الذى نقيس به جمال كل وردة . . . والوردة الجميلة هى التى تحقق فى مخيلتنا تلك الفكرة الثابتة التى نعلمها سلفاً عن الورد بوجه عام ، فإننا نعلم كذلك أن الخنزير حيوان غليظ الجسم إلا أن الخنزير الذى يحقق تلك الفكرة فى مخيلتنا قبيح مهما اشتدت غلظته . . . كما أننا نعلم أن لون الدم لا يكون إلا أحمر ولكننا مع ذلك لا نرى جمالا عند مشاهدة الدم مهما زادت حمرته . فنحن لا نرى الجمال فى كل شيء يحقق فكرة وجوده فى مخيلتنا . . بل نرى كثيراً من الأشياء تزداد قبحاً كلما أمعنت فى تحقيق الفكرة من وجودها .

وقد يرسم فنان تجاعيد الوجه التى يتّسم بها الرجل العجوز فتبدو جميلة على الصورة برغم أننا نراها قبيحة فى الطبيعة لدلالتها على الكبر الذى لا نرجوه لأنفسنا ، وقد يرسم الفنان صورة وردة ذابلة ولكنها تبدو لوحة جميلة وقد يرسم صورة لامرأة قبيحة فى عمل فنى ناجح . . .

فقياس الجمال فى الأشياء لا يتفق مع ما يراه المثاليون من رأى .

والألوان تحمل من المعانى والصفات ما جعل الدول تختار منها ما تشاء على أعلامها التى ترمز لها ، ثم كيف نعلل حب الأطفال للون الأحمر دون باقى الألوان إن لم يحمل ذلك اللون معنى ذاتياً يحسه الطفل ، وكيف تيسر للطب معالجة بعض الأمراض بالأستعانة بالألوان ، وكيف قسم الفنانون الألوان إلى بارد كالأزرق والبنفسجى وساخن كالأحمر والبرتقالى .

ويتعصب كلٌّ من الفريقين لرأيه تعصباً يصعب معه أن نقف موقف المتفرج ، ويعلو ضجيج كل من المعسكرين حتى ليصعب أن نسمع كلاً منهما على حدة .

وقد استمرت هذه الفرقة بهذه الحدة حتى أوائل هذا القرن حينما بدأ الفن فى الانتشار بين الناس مما ساعد على زيادة الوعى الفنى . . . وحينما بدأ الفن فى خدمة الملايين بعد أن كان وقفاً على طبقة معينة بينهم .

ولست أرى — شخصياً — إلا أن اللون عنصر حى يعيش فى العمل الفنى ، له من الصفات والمميزات ما للأحياء جميعاً . فهو يتفاعل مع مشاعرنا وأحاسيسنا تفاعلا قد نرضى عن نتائجه أو لا نرضى ، والأمر يتوقف على قدرة الفنان فى استجلاء معانيه وكيفية استغلاله لتلك المعانى فى أعماله كما يتوقف على الطريقة التى نتناول بها ذلك المعنى . فأنت قد ترى شخصاً تحبه ويكرهه غيرك نتيجة لحكمنا على ما يتميز به ذلك الشخص من صفات ذاتية قد تتفق مع طبيعة حياتنا وسابق تجاربنا وقد لا تتفق . . . لا لأن فكرة الحب والكره فى مخيلتنا وحدنا . والعمل الفنى أو المظهر الطبيعى مخلوق حىٌّ ، له من الصفات والمميزات ما تتفاعل فى تفكيرنا . . وحكمنا على اللون فى العمل الفنى يتوقف عندئذ على طبيعة التجارب التى يعيشها كلٌّ منا .

فاللون الأحمر يحمل من الصفات ما تجعله أحمراً ، والشجرة تحمل من المميزات ما تجعلنا نراها بشكلها الطبيعى ، ولكننا نحكم على اللون الأحمر أو على الشجرة بالجمال إن اتفقا مع طبيعة حياتنا فى زمان ومكان محددين . فاللون الأحمر جميل إن تلونت به حوائط بيتك فى الشتاء لأنه يبعث الدفء فى النفس ، ولسنا نراه كذلك عند ما تشتد بنا حرارة الصيف .

وإذاً فمعنى اللون لا يتغير فى اللون نفسه لأنه حقيقة مميزة له ، ولكن حكمنا عليه متغير بتغير أحوالنا نحن ، وصلتنا بالزمان والمكان .

فلكل لون معناه الذى يتميز به رغم اختلاف حكمنا عليه ، ومعنى اللون من الأسس التى يقوم عليها حكمنا على العمل الفنى وإن اختلفنا نحن فى تقييم ذلك العمل من الناحية الجمالية . . إن معنى الأشياء ثابت ولكننا نحن المتغيرون .

الأقوى

مسرحية للكاتب السويدى أوجست سترندبرج

ترجمة الأستاذ نعيم عطية

تعتبر مسرحية « الأقوى » The Stronger التى كتبها الكاتب السويدى أوجست سترندبرج August Strindberg (١٨٤٩ – ١٩١٢) فى عام ١٨٨٩ من أبدع المسرحيات ذات الشخصية المتحدثة الواحدة . وفيها أمكن لشخصية وحيدة أن تحقق بحديث سريع أثراً دراميا نفاذاً .

وإذا خلت مسرحية « الأقوى » من سمات مسرح سترندبرج التعبيرى expressionism الذى تجلى فى مسرحيتيه « الحلم Dream Play » و « سوناتا الأشباح Ghost Sonata » فلا تخلو هذه المسرحية الصغيرة من خصائص مسرحه الطبيعى naturalism الذى تجلى فى مسرحياته « الاب The Father » و« الآنسة جولى Miss Julie » و «عيد الفصح Easter »

● الشخصيات :

السيدة الأولى : ممثلة متزوجة .

السيدة الثانية : ممثلة غير متزوجة .

ساقية .

● المنظر :

ركن فى مقهى فى استكهلم . مائدتان صغيرتان . وأريكة مخملية وبضعة كراسى .

السيدة الثانية جالسة وأمامها على المنضدة قدح نصف فارغ ، تتصفح مجلة مصورة ، تستبدلها من وقت لآخر بغيرها من على المنضدة . السيدة الأولى تدخل مرتدية قبعة ورداء شتويين وحاملة سلة مزركشة

السيدة الأولى : من أرى ؟ إميليا ! كيف حالك يا عزيزتى ؟ مالى أراك جالسة هنا وحيدة عشية عيد الميلاد كعانس مسكينة !

السيدة الثانية : [ترفع نظرها عن مجلتها مليا، ثم تطرق وتواصل القراءة] .

السيدة الأولى : أو تعلمين أن مرآك يجعلنى أشعر حقاً بالحسرة . وحيدة ! وحيدة فى مقهى عشية عيد الميلاد بالذات ! إنى أشعر بالحسرة التى أحسست بها مرة فى باريس عند ما شاهدت حفلة زفاف فى مطعم . كانت العروس تقرأ جريدة فكاهية ، والعريس يلعب البليارد ومع شاهدى قرانه . يالى ! قلت لنفسى : كيف تمضى الأمور بينهما بمثل هذه البداية ! وإلام تصير إليه ؟ كان هو يلعب البلياردو يوم عرسه ؛ وهى . . . سوف تقولين إنها كانت تقرأ جريدة فكاهية ، ولكن الأمر ليس سيان .

[تحضر ساقية قدحاً من الشيكولاته للسيدة الأولى وتنصرف]

السيدة الأولى : أتعلمين ، يا إميليا، الواقع أننى أعتقد الآن أنه كان من الأفضل لك أن تتشبثى به . لا تنسى أننى كنت أول من قال لك : اغفرى له . هل تذكرين ؟ لو فعلتِ لكنت الآن زوجة ، وربّة بيت . تذكّرى كم

كنت سعيدة فى عيد الميلاد الذى أمضيته مع أهل خطيبك فى الريف؟ كيف كنت تتحدثين بحرارة عن السعادة المنزلية ؟ لقد كنت بحق متشوقة إلى اعتزال المسرح . نعم يا إميليا ، يا عزيزتى البيت أفضل من المسرح . وأما عن الأولاد فليس باستطاعتك أن تتصورى شيئاً عنهم .

[السيدة الثانية تعلوها مسحة من الازدراء . السيدة الأولى ترشف بضع رشفات من الشيكولاته . ثم تفتح حقيبتها وتخرج منها بعض هدايا عيد الميلاد] .

السيدة الأولى : والآن ، انظرى ماذا اشتريت لصغارى ؟ [تخرج دمية] انظرى إلى هذه . إنها للبزا . هل ترين كيف تغلق عينها وتدير رأسها ؟ أليست جميلة ؟ وهذا مسدس لعبة لمايا .

[تحشو المسدس وتطلقه على السيدة الثانية التى تبدو مرتعبة] .

السيدة الأولى : هل ذعرت؟ هل اعتقدت أنى سأطلق عليك النار حقاً ؟ لا أعتقد أنك ظننت ذلك فىّ . والآن ، لوكنت أنت التى ستطلقين علىّ الرصاص لما دعا ذلك إلى العجب ، لأنى فى النهاية اعترضت طريقك . وأعلم أنك لا تغفرين لى ذلك ، رغم أنى كنت بريئة تماماً . ولازلت تعتقدين أنى سعيت لإخراجك من فرقة المسرح الكبير ، ولكننى لم أفعل . إننى لم أفعل ذلك مهما اعتقدت أننى فعلته . لا جدوى من الكلام . إنك ستمضين فى اعتقادك أننى . . . [تخرج خفين مطرزين] وهذه لرجلى العجوز. وقد طرّزت عليها الزنابق بنفسى . إننى أكره ، فى الواقع ، هذه الزهور ولكنه يريدها على كل شىء .

السيدة الثانية : [ترفع بصرها إليها وقد بدا التطلع على وجهها] .

السيدة الأولى : [تضع يدا فى كل من الخفين] انظرى كم هما صغيرتان قدما بوب ، أليس كذلك ؟ وجدير بك أن تشاهدى الطريقة الساحرة التى يسير بها إنك لم تشاهديه منتعلا شبشباً . هل رأيته ؟

السيدة الثانية : [تضحك] .

السيدة الأولى : انظرى ، سأريك . [تسير الخفين على المائدة . وتضحك السيدة الثانية مرة أخرى]

السيدة الأولى : ولكنه عند ما يغضب ، انظرى ، إنه يدق قدمه هكذا . ويصيح قائلا :

« هذه الفتيات اللعينات لا يستطعن أن يتعلمن كيف يصنعن القهوة . تباً لهن ! »

أو « ذلك الغبى الأبله لم يحسن إعداد المصباح »

ثم يهبّ تيار بارد من تحت الباب وتسرى البرودة فى قدميه فيصيح :

« يا للجحيم ، إننا نتجمد من البرد والأغبياء الملاعين لا يمكنهم أبداً أن يبقوا المدفأة موقدة .

[تحك نعل أحد الخفين بالآخر] .

[تنفجر السيدة الثانية فى عاصفة من الضحك].

السيدة الأولى : ثم عند ما يعود إلى البيت يأخذ فى البحث عن خفيّه اللذين تكون مارى قد دفعت بهما تحت المكتب ... حسناً ، قد لا يكون من المناسب أن تتندر الزوجة على زوجها على هذا النحو ، إنه ظريف على أى حال ، وزوج طيّب . كان يجب أن يكون لك زوج مثله ، يا إميليا .. ما الذى يضحك ؟ هيه ؟ انظرى ، إنى أعلم أنه مخلص لى . نعم إنى أعلم ذلك .

لقد أخبرنى بنفسه ـ ما الذى يجعلك تضحكين ؟ عندما كنت فى رحلة مع الفرقة فى النرويج أقبلت عليه تلك القبيحة فردريكا وحاولت أن تغريه . هل بوسعك أن تتخيلى شيئاً أكثر بشاعة [لحظة صمت] إنى مسرورة أن بوب أخبرنى بالأمر بنفسه بدلا من ترك الأقاويل تصل إلى سمعى من أفواه الناس [صمت] . والحقيقة أن فردريكا لم تكن الأولى أو الأخيرة . لا أدرى لماذا ، ولكن جميع النساء فى الفرقة يبدون مفتونات بزوجى . لعل مركزه يغرى به المشتغلات بالمسرح . ولعلك واحدة ممن جرين وراءه ؟ إنى لا أثق فيك كثيراً ، ولكنى أعلم أنه لم ينجذب إليك أبداً . وقد كنت تظهرين دواماً وكأنك حانقة عليه . أو هكذا أحسست أنا [صمت] .

[تنظر كل منهما إلى الأخرى فى ترقب وحذر] .

السيدة الأولى : أرجوك الحضور لقضاء عيد الميلاد معنا الليلة ، يا إميليا ـ لكى تثبتى فحسب أنك لست غاضبة منا ، أو على أى حال منى . إننى لا أدرى لماذا ، ولكن يبدو الأمر على الأخص غير سارّ . ألا نكون صديقتين ! لعل مرجع ذلك لأنى اعترضت سبيلك فى ذلك الحين ... [ببطء] أو ـ لا أدرى ـ حقاً . لا أدرى إطلاقاً لماذا ...

[السيدة الثانية تتطلع إلى السيدة الأولى فى دهشة] .

السيدة الأولى : [ممعنة فى التفكير] لقد كان الأمر جد غريب فى بداية تعارفنا ، أصارحك القول أننى ، عندما التقينا أول مرة ، كنت خائفة منك . جدّ خائفة لدرجة أننى لم أكن أجسر على أن أتركك تغيبين عن نظرى ، ورتبت جميع غدواتى وروحاتى لأكون بمقربة منك . لم أجرؤ على أن أكون عدوتك ، وهكذا صرت صديقتك . ولكنك عندما كنت تحضرين إلى بيتنا كنت لا أشعر دائماً بالارتياح لأننى كنت لا أرى زوجى يرتاح إليك . وقد أربكنى ذلك ، كما يحدث تماماً عندى لا أجد رداء ما يناسبنى لقد بذلت كل ما فى وسعى لأجعله لطيفاً معك ولكن دون جدوى ، إلى أن مضيت وعقدت خطبتك . فعندئذ توطدت بينكما صداقة جد قوية إلى درجة أنكما ما كنتما تجسران على الإبانة عن مشاعركما إلا وأنتما تأمنان من الأنظار . وبعد ، دعينى أرى ، كيف كان الحال فى النهاية ؟ لم أصب بالغيرة ؛ وهذا غريب . وإنى لأذكر يوم العماد عند ما كنت الأشبينة طلبت منه أن يقبلك . ولقد فعل ، وبدا عليك الاضطراب ... والواقع أننى لم ألحظ ذلك فى حينه ... بل لم أشغل بالى به بعد ذلك ... إنى لم آبه به أبداً إلى الآن ! [تنهض فجأة] لم لا تقولين شيئاً ؟ إنك لم تنبسى بكلمة طوال هذا الوقت . بل تركتنى أسترسل فى الكلام . وجلست أنت فى مكانك

منتزعة بعينيك منى كل تلك الأفكار
لقد احتوتها أعماقى كما تحتوى الشرنقة
خيوط الحرير — أفكار ... أهى
أفكار خاطئة ؟ دعينى أدقق النظر .
لماذا فسخت خطبتك ؟ لماذا انقطعت
عن زيارتنا منذ ذلك الحين ؟ لماذا
لا تودين الحضور إلينا الليلة ؟

السيدة الثانية : [تأتى بحركة ، كما لو كانت ستهم بالكلام]

السيدة الأولى : لا ، انك لست بحاجة إلى أن تقولى
شيئاً ، لأنى تبينت كل شىء الآن .
لقد وضح السبب فى ذاك وذاك أجل
لقد كان هذا هو السبب فيما كان .
أجل أجل ، لقد اكتملت الجزئيات
أمامى الآن . هذا هو الأمر . إنى لن
أجلس معك على مائدة واحدة
[ترفع حاجبيها إلى المائدة الأخرى]
هذا هو السبب فى أنه كان على
أن أطرز له الزنابق التى أعافها على
خُفَّيْه — لأنك كنت تحبينها [تلقى بالخفين
على الأرض] هذا هو السبب فى أننا كنا
مضطرين إلى قضاء الصيف على
ضفاف البحيرة ، لأنك لم تكونى
تطيقين شاطئ البحر . هذا هو السبب
فى إطلاق اسم إيزاقيل على ابنى لأنه
كان اسم أبيك . لقد كان هذا هو
السبب فى أنه كان على أن أرتدى
ما تفضلينه من ألوان ، وأقرأ ماتفضلينه
من كتب ، وآكل ماتفضلينه من
أصناف الطعام ، وأشرب ماتفضلينه
من مشروبات ، كالشيكولاته مثلا
لقد كان هذا — آه يا إلهى ، إنه
لفظيع التفكير فى هذه الأمور فظيع !
كل شىء ، كل شىء وافد علىّ منك
— حتى عواطفك — لقد نخرت فىّ
روحك كما تنخر الدودة فى تفاحة
ونهشت ... ونهشت حتى لم يبق إلا
كومة من القشر وبقية ضئيلة سوداء
عفنة . لقد أردت الفرار منك ولكننى
لم أقو . لقد كنت هناك كأفعى ،
عيناك السوداوان تسحرانى وتجذبانى
إليهما عندما أهمّ ببسط جناحى . إنى
ملقاة فى اللجة موثقة القدمين ، وكلما
جاهدت ذراعاى للصعود زاد غوصى
إلى أسفل ، إلى أسفل ، أسفل ،
إلى أن بلغت القاع حيث كنتِ قابعة
فى انتظارى كأخطبوط ضخم يعتصرنى
بقبضاته والآن ها أنذا . آه ،
كم أمقتك ! أمقتك ! أمقتك !
وأنت ماضية فى الجلوس هناك
صامته ، هادئة ، غير مكترثة غير آبهة
عما إذا كان القمر فى اقتباله أو فى
اكتماله . عما إذا كنا فى عيد الميلاد ،
أو فى رأس السنة . عما إذا كان بقية
الناس سعداء أم تعساء . إنك لا تعرفين
كيف تكرهين أو كيف تحبين .
إنك تجلسين هناك بلا حراك ، كقطعة
قابعة عندجحر فأر . إنك لا تستطيعين
أن تنتزعى فريستك ولا أن تطارديها
بل تنتظريها فحسب تجلسين هنا فى
ركنك — أو عند مصيدتك إن شئت
القول — تقرأين الجرائد لترقبى
ما إذا كان قد لحق الخراب بأحد ،
أو حلّ الشقاء به ، أو فقد عمله بالفرقة .

إنك تجلسين هنا ممسكة بضحاياك ،
وازنة فرصك ، كالربان الذى يتأمل
حطام السفينة [صمت] .
مسكينة يا إميليا ؟ لو تعلمين مبلغ
رثائى لك . إنى أعلم أنك تعسة ،
تعسة كمخلوق جريح . وشريرة لأنك
جريحة . لا يمكن أن أكون غاضبة
منك . كان بودى أن أكون ولكن
أنت الأضعف فى النهـاية — وأما
عن علاقتك ببوب فإن ذلك لايقلقنى
قط . ما أهميتها بالنسبة لى ؟ وسواء
أكنت أنت أو غيرك لقنتى أن
أشرب الشيكولاته . فما وجه الخلاف؟
[ترشف رشفة بخيلاء] إن شراب
الشيكولاته مفيد للصحة على أى
حال . وإذا كنت قد أخذت عنك
كيف ألبس ، فهذا أحسن . لقد
أكسبنى ذلك تأثيراً أقوى على
زوجى ، وفقدت أنت ما كسبته أنا .
أجل ، لو حكمنا على الأمر من عدة
دلائل ، فإنى أعتقد أنك الخاسرة .
لا شك أنك قصدت أن أذهب أنا ،
كما فعلت أنت مرة وندمت عليه
بعد ذلك . ولكننى لن أفعل ذلك ،
كونى متأكدة ، يجب ألا أكون
ضيقة العقل . ولمَ لا يتوق الغير إلى
أن يتحصل على ما لدىّ ؟ [صمت]
ولعل وضع كل شئ فى هذه اللحظة
موضع الاعتبار ، يا عزيزتى ، ينبئ
بأنى أنا الأقوى . إنك لم تنتزعى منى
شيئاً قط . بل إنك أعلنت الاستسلام
أمامى ، ثم كاللص فى جنح الليل
تسللت هاربة ، عند ما استيقظت ،
وتحصلت أنا على ما فقدته أنت .
لماذا ، إذن ، يمسى ما تلمسينه عقيما
ولا قيمة له ؟ إنك لم تفلحى فى
الاحتفاظ بحب رجل — رغم كل
عواطفك وزنابقك — أما أنا فقد
أفلحت . إنك لم تنجحى فى أن
تتعلمى فن الحياة من كتبك ، أما أنا
فقد تعلمته . إنك لم تحملى أى صغير
مثل إيزاقيل ، رغم أنه كان اسم
أبيك [صمت] وما السبب فى صمتك ،
صمتك الدائم ، أينما كنت ؟ أجل ؛
لقد كنت أتوهم أن ذلك عن قوة ،
ولكن كان مردُّه فى الواقع أنه لم يكن
لديك ما تقولينه ، ولم تكونى قادرة على
التفكير فى شىء [تنهض وتلتقط الخفين]
والآن أنا ماضية إلى البيت . آخذةٌ
معى زنابقك : زهورك المفضلة .
إنك لم تستطيعى التعلُّم من الآخرين .
إنك لست قادرة على الإنشـاء ،
ولذلك فقد انكسرت ، كعود يابس .
أما أنا فلا . شكراً « يا إميليا » على
كل دروسك النافعة . أشكرك على
تلقينك زوجى كيف يحب . إنى
ذاهبة الآن إلى البيت لأوليه حبى
[تخرج]

نقد الكتب

مع الأيام

تأليف الأستاذ إبراهيم الأبيارى ، ١٩٧ صفحة من القطع المتوسط ، نشر مكتبة الآداب بالجماميز بالقاهرة سنة ١٩٦٠ .

بقلم الدكتور محمد زكى المحاسنى

أدب الذكريات وكتابة المفكرات طراز حديث فى أدبنا المعاصر . ولم يكن أوائلنا بنجوة منه ، فقد عرفوه على نحو من النقص والكمال . كان الجاحظ يؤرخ لنفسه يوميات فى حوادث متناثرة وماجريات فى لقاء له مع الأدباء والناس ، فيصور شعوره ، ويرسم صوراً من تلك الحوادث ، فيها المتعة والنادرة ، وفيها الخبر المنساب المرفوع بطريق الإسناد والرواية . وقد كتب عبد الرحمن بن خلدون قصة حياته باختصار من أجل تاريخه الكبير . لكن هذا الضرب من كتابة تاريخ الحياة بأيامها ولياليها ، وإبرازها كمرآة تعكس صورة المؤلف ، أمرٌ عرفه الغربيون فى آدابهم القديمة والحديثة ، وجعلوه فناً من فنون فكرهم . وكان أستاذنا عميد الأدب الدكتور طه حسين من أوائل من ضربوا المثل الرفيع فى تسجيل الذكريات « بأيامه » ، وصنع الأستاذ محمد كرد علىّ كتاباً فى أجزاء سماه « مذكرات كرد على » لكنه جاء فيه على غير نظام وتعاقب ، فلم يتدرج فيه من المولد إلى أواخر العمر ، شأن كتاب المذكرات . ووضع الأستاذ « أحمد أمين » كتاباً فى هذا الفن سماه « حياتى » كان مرآة صادقة للمرحلة الإنسانية التى عاشها فى الدنيا .

واليوم أرى إلى كتاب جديد فى فن الترجمة الشخصية وهو كتاب « مع الأيام » للكاتب الكبير الأستاذ إبراهيم الأبيارى الذى وضح فى مقدمته منهج مذكراته ، وأراد أن يبين للقارئ سبيلا يجرى به فيما وقع له فى مطالع الحياة ، وما مضى معه فى النفس وشغله فى الفكر والشعور ، وهو لم يدفع للقارئ بكل صفحات حياته . وجميلا قد صنع ، فإن صديقنا الأديب الموهوب الأستاذ الأبيارى فى مرحلة من العمر الطلق والفكر المتألق ، وهو فى مسرة من الطريق ممدود أمامها العمر الطويل . ولعلى لا أقرّ مذهب الكتّاب والنقاد الذين يؤثرون أن يكتب المرء ذكرياته بعد أفول حوادثها البعيدة ، إذ طالما رثّ الخبر لتقادمه كما ترثّ الثياب ، فضاعت آثاره فى ظلال الأفكار الشتيتة والحوادث المتواترة . وخير ما يؤرخ من هذا الفن ما جرت أموره القريبة ، ولم تتعاور على محوه السنون .

* * *

كان الأستاذ إبراهيم الأبيارى بِكْر أبويه ، وحين رُزقاه أدخل الأنس والفرحة على بيتهما ، وقد جاء مولده تفسيراً لحُلم رآه أبوه فيما يرى النائم ، ذلك أنه استقبل النيل فى عام من أعوام فيضه ، فاجترعه جرعة واحدة فى جوفه ، فأوّل له المؤوّلون أن ولداً سيولد له فيكون ذا خير عميم . ولست أشك أن أولئك المؤوّلين كانوا من أصحاب « ابن سيرين » أو من روّاد تفسيره ، على أن تأويل الرؤيا فى عصرنا الحديث أصبح مقروناً بعلم النفس وبالمذهب « الفرويدى » فى التحليل النفسى ، وأنا أفسره على هذا النحو الحديث أن أبا الأبيارى عاش فى أمل طويل مترامٍ على المراد ، وحين لم يُكتَب له وصلُه وَصَلَه بابنه ، فنحن نعيش

بآمال لا تنقطع ، وربما كنت أنا أملَ والدى الذى انقطع فى حياته ، وسيكون ابنى تحقيقاً لأملى .

ثم أخذ المؤلف يصور ذلك الصبىّ الذى كان هو فيه متجاذباً بين حنوّ الوالد وتأديبه ، وانطلاق الولد وتهذيبه .

ودفع المؤلف الشخص الذى كان فيه إلى الكُتّاب – والمؤلف يكتب سيرته بلسان غيره ليكون له القول أقرب إساقة وأبرز تجريداً ، فأخذ يصور ذلك الحمى الأولى للتثقيف ، وكيف كانت تنفُذ إلى مكانه الداكن أشعة النور من الطبيعة والعقل ، ولعل تصويره لشيخ الكتّاب مجال الطرافة ، وقد جلس على نشز من الأرض يطل على الأطفال يزجرهم ويرشدهم ويقرئهم ، فأثار وصفه الرائع وانسكاب ألوانه خواطرى ، فهبّت من أعماقها مشاهد كانت راقدة فى ذكريات طفولتى ، فإن شيخنا كان ذا عصاً طويلة لئلا يجشّم نفسه الصعاب فى ضرب الأولاد البعيدين ، فكان يطول أقصى الأطفال ويقرع رؤوسهم بها إذا أذنبوا فى مكانهم من آخر الغرفة .

وقد بتّ متتبعاً الكاتب حتى وجدته يسمى الصبىّ الناشئ بإبراهيم ، ومضيت مع أيامه المكرورة بلياليها وأنهارها حتى وجدت إبراهيم تخطّى الكتّاب إلى المدرسة ، وحتى لبس البذلة الفرنجية وأحبّ إدخال التطور على رفاقه فى الكتّاب ، فذكر لهم ما كان يجده فى المدرسة وأن كتّابهم مقصور على تحفيظ القرآن ، واستطاع أن يحرك نفوسهم ليصيروا إلى مثل ما صار إليه من نعمة العلم الجديد .

ومن عجب أن أجد الأستاذ إبراهيم الأبيارى يصور حاله فى مدرسته على نحو ما كانت حالى فى تلك السن المبكرة فلقد كان يتبرم بدرس الحساب ويقبل على العربية ، وكانت حاله مع معلم الحساب كحالى مع معلمى . لقد أخذت وأنا أقرأ ذلك الفصل من حياتى الذى كتبه أخى ، أعيد لذاكرتى عصا معلمنا بدمشق ، الشيخ « كامل الدقر » الذى كانت تعلو رأسه عمامته ، التركية البيضاء ، وتخفق على جنبيه جبته السابغة السوداء ويتفصد جبينه عرقاً فى يوم قائظ ؛ وهو يعمل على أيدينا ضربات عصاه . إنه كان يبدأ بى على الدوام ، ويقف أمامى فيقول :

– ٧×٨

– ٦٥

فآكل ضربة على كفىّ . . .

– ٨×٩

– ٨٢

فآكل ضربة أخرى . . .

ثم يلتفت إلى رفيقى الذى بجانبى فينال منه نصيبه . وكنا نقول فى وصف درس الحساب : (الشَّبَكة لَبَكة) ، فإذا رفيقى قد تقلص جسمه من الخوف ، وقد استعد لضربات الشيخ كامل .

ثم راح فكرى إلى « مارسيل بريفو » عضو الأكاديمية الفرنسية والكاتب المشهور حين قرأت له فصلا كتبه عن حاله وهو مسافر من باريس إلى الجنوب ، ولم يصطحب معه كتاباً ، فقال : آخذ من المحطة أى كتاب ، وإذا رفيقه فى السفر قصة ، ومنذ تحرك القطار أنشأ يقرأ تلك القصة حتى غاص فيها فى شوق وانجذاب ، وكان يعود لبعض صفحاتها التى أتى عليها ، بالمراجعة والتتبع ، وعرف آخر الأمر أنه إنما كان يرى فى الصفحات صورة له ، وأنه كان يقرأ تاريخ حياته ويرى مشاهد من ذكرياته ، هو ، لو كتبها لجاءت كهذه القصة التى ليست له ، فقال يومئذ كلمته المثلى فى النقد الحديث لكتابة المذكرات :

« إن صورنا التى نجدها عند الكتّاب ، تدل على عبقريتهم ، إذا صوروها من غير أن يعرفوا أنها تمثلنا » .

وكذلك وجدت هذه العبقرية عند صديقى الأستاذ إبراهيم الأبيارى .

وليس من اليسير أن أسرد هذه المذكرات كلها ، وأن أمدّ يدى إلى مفكرة الزمن جميعها لأضعها بين أيدى قرائى ، فبحسبهم أن يعودوا إلى كتاب « مع الأيام » ليروا إلى صور قد تتفق مع أحوالهم حيناً وقد تختلف طوراً . . .

* * *

لئن كانت الذكريات — كما قال الشاعر الخالد أحمد شوقى حين مرّ بلبنان الذى ملك عليه بالسحر روعات خياله المجنح — فراح من معبده مقيّد الروح بذكراه :

« والذكريات صدى السنين الحاكى »

فإن الكاتب الكبير الأستاذ إبراهيم الأبيارى آثر أن يعيد سنى صباه جديدة جذعة ليخلع ولداته إهاب الكهولة فى مستهل مدارجها وليلبسوا — وأنا معهم — رداء الشباب الذى لا تبليه — على الذكريات — الأيام .





الحياة الثقافية فى شهر

تخطيطنا القومى واتحادنا واشتراكيتنا

عرض وتلخيص

بقلم الأستاذ حسن كامل الصيرفى

هذه المسائل الثلاث هى دعائم ثلاث أرست قواعدها هذه الثورة المباركة ، ودفعت الوعى القومى إلى العمل على إقامة صرح مجتمعنا الجديد عليها .

وهذه المسائل الثلاث كانت موضوعات تناولها ثلاثة من الرجال الذين يعملون فى تثبيت هذه الدعائم ، وصدرت هذه الموضوعات فى ثلاثة كتب متتالية فى « المكتبة الثقافية » .

● وأول هذه الكتب هو « التخطيط القومى » وقد شرح فيه الدكتور إبراهيم حلمى عبد الرحمن هذا الموضوع فأوضح أن رغبة الفرد فى رفع مستوى معيشته وزيادة دخله وضمان مستقبله ، رغبة طبيعية ؛ وكذلك رغبة المجتمع كله فى زيادة دخله ورفع مستوى معيشة المواطنين جميعاً وبناء مستقبلهم ومستقبل أبنائهم تصبح رغبة قومية تجتمع فى سبيل تحقيقها القلوب وتتضافر الجهود التى تقوم الدولة بنصيب منها والأفراد بنصيب آخر ، حتى إذا زاد الدخل القومى أمكن بطريقة فعلية زيادة دخل الأفراد، وبناء المجتمع الديمقراطى الاشتراكى التعاونى .

وبيّن فى عبارة سهلة أن الدخل القومى هو مجموع ما يحصل عليه الأفراد جميعاً من دخول سنة كاملة ، فى صورة أجور أو مرتبات ، أو صافى إيراد أملاك أو إيجار أراض أو أرباح أسهم أو متاجر أو مصانع يملكونها .

ثم ذكر أن التخطيط هو تنظيم استخدام الأموال وبذل جهود المواطنين لزيادة الدخل ؛ وزيادة الدخل مع العدالة معناها : رفع مستوى المعيشة والحياة للأفراد . وأن هذا التخطيط هو الأسلوب الذى اتبعته كل الدول التى كانت متخلفة فى الماضى ... وأنه ضرورة تنظيمية لتعبئة الجهود وإحداث التقدم السريع، وهو لايتعارض مع الحرية ؛ لأن الحرية الحقيقية هى فى أن يعبر الشعب عن رأيه فى مستوى المعيشة ، وأن يزداد الدخل القوى بما يسمح لكل مواطن أن يعيش عيشة كريمة مادياً ومعنوياً .

●

● أما الكتاب الثانى فهو : « اتحادنا ؛ فلسفة خلقية» قصد به الدكتور ثروت عكاشه أن يكون دعوة إلى التفكير فى هذا « الاتحاد القومى» وما يحمله من قيم ومعان يجمل بنا أن نتدبرها بين الحين والحين ليعمق فهمنا لها ، ثم ليعمق شعورنا بها .

ويمضى السيد وزير الثقافة والإرشاد القومى فى الحديث عن الاتحاد الذى كان من صنع الله القدير الذى جمع قلوب الناهضين بالثورة فكان سبباً فى نجاحها وبلوغها ما بلغت إليه من تحقيق لآمال كبار ، وكان حلماً طالما راود الشعب المتعطش إلى تحقيق هذه الآمال . ثم يكشف لنا سيادته عن تلك القيم الأخلاقية التى كمنت وراء هذه الأحداث ، وحركت هذه الصفوف ، تمضى إلى الموت من أجل توطيد أركان الحياة ؛ فوسط المجتمع المضطرب الفاسد الزاخر بكل ألوان التحلل والانهيار الذى كان الشعب ينظر إليه حزيناً، ثم ينظر إلى الغيب لعل وراءه نبأ أو بصيص نور ، وسط هذا المجتمع كانت نماذج إنسانية لم تضللها محاولات القـادة ، ولم تغرها مغريات الأحزاب ، ولم تفسد صحة أحكامها الوطنية الهتافات المصنوعة ولا المظاهرات المفتعلة . وظل فى المجتمع فريق من الشباب ، يحتفظ باستقلال شخصيته ، ويحافظ على كبرياء تفكيره ، ويبقى على طهارة ضميره ؛ فلم يجرفه التيار .

ثم يبرز لنا فى إطار أدبى رفيع صورة رائعة لزعيم هذه الثورة الذى كان فى طليعة هذا الجيل من الشباب، وقد أراد القدر أن يمتحنه صغيراً فدفعته المحنة إلى العزلة دفعاً وإذا هذه العزلة التى أراد أن يخلو فيها إلى همه تمهد له الخلو إلى نفسه ؛ ترخى لفكره أن يتأمل ، ولعقله أن يتدبر ؛ ثم تهيئه آخر

الأمر جلداً صبوراً ، يحمل الألم وحده ، ويقوى عليه وحده ... وكان على صلة بالقراءة حين يخلو إلى نفسه ؛ يقرأ فيستفيد . . . فاجتمع له علم وقلب : علم بحال وطنه وما يعانيه سواد الشعب من بؤس وشقاء ، وقلب قد جرب الألم صغيراً وأحس وقعه مبكراً ، وشعر بآلام الناس كبيراً ؛ ففاض قلبه لهم مشفقاً . . وبهذا العلم وذاك القلب دخل الفتى حياة هذه الأمة المغلوبة على أمرها ، الذليلة بفرقتها ، المهينة بملكها وحكامها ؛ فكان حقاً الثائر الذى يملك أسباب الثورة : من ألم قد أورث غضباً لن يهدأ ، ومن صبر قد ألهب عزماً لن يلين .

فى هذا الإطار الأدبى الرائع ، جلا وزير الثقافة ، وأحد الضباط الأحرار الثائرين على المجتمع الفاسد صورة زعيم الثائرين ، ثم رسم إلى جانبها صورة الانتفاضة التى صحا عليها الشعب ليجد أمامه روحاً جديدة نشأت بين أفراد جيشه ، فأيقظت فيهم عناصرهم الأصيلة : القيم والمثل والإيمان والفداء. فتكوّن تنظيم الضباط الأحرار داخل القوات المسلحة ، مؤمناً بأن المجتمع الفاضل المتكافئ لايتحقق مالم يَسُدْ بين الناس سلطان الضمير وسلطان الأخلاق . وحول هذه الفلسفة الخلقية التقى الضباط من البطاح والقمم والسفوح ، وتنادوا بالعزة ، وبالكرامة ، وبالعمل الصالح من أجل المجموع .

ويذكر أن مقدمة الدستور الذى أعلنته الثورة أقرب إلى أن تكون وثيقة شرف تعلن عهداً خلقياً جديداً يربط أبناء الأمة جميعهم برباط الاتحاد . ؛هذا الاتحاد القومى الذى أصبح مظهر المذهب الخلقى الجديد كان له فضل الانتصار على العدوان الثلاثى وهو خلاصة تجاربنا ، وثمرة كفاح طويل لإقرار قواعد الأخلاق وسيكون الإرادة الملية المنظمة المعبرة عن طاقات الأفراد ورغباتهم السامية الموجهة إلى تحقيق سعادة الإنسان ورخائه والارتفاع بمستوى حياته ، وهوالطاقة الجماعية لضمير أمة تريد أن تحيا حياة منظمة فاضلة شريفة ، وهو التصوير الصحيح السليم والواقعى لقيمنا الخلقية .

●

● والكتاب الثالث : « اشتراكية بلدنا » بيّن فيه الأستاذ عبدالمنعم الصاوى انعكاسات حياة هذا البلد على نفسية واحد من أبنائه ، وذلك فى أسلوب قصصى مبتدع جذّاب ، نرى من خلال القصة التى عرضها علينا وصوّر فيها حياة واحد من أبناء هذا البلد منذ نشأ فى الريف حتى جاوزه إلى المدينة أن مجتمع بلدنا مجتمع يقظ قوى لا يقر إلا ما هو حق وخير ، وأن الانفراد فيه بشذوذ أو انحراف نوع من فرض شىء عليه ، ليس من طبيعته ولا من طينته ، يقاومها المجتمع كله فيقومها فى أغلب الأحيان . ونعرف مع بطل القصة أول الأمر أن المشاركة الوجدانية ليست محدودة داخل داره ، . . وإنما هى شىء يمكن أن يمتد خارج الدار . وأن هذه المشاركة الوجدانية لا تؤدى أبداً إلى استغلال العاطفة ، كما لا تعنى فرض نوع من احتكار مشاعر الناس لمصلحة فريق من الناس بل إن هناك كذلك اشتراكية الشعور بالمسئولية الجماعية .وإيمان مجتمع بلدنا بأن توزيع الحمل يخفف من ثقله ، ويجعله فى قدرة طاقات الناس . كما أن المصاب فى بلدنا يعتبر مصاب البلد كلها ، وعلى كل قادر فيها أن يتحمل نصيبه فيه فنحن نؤمن باشتراكية الوجدان ، واشتراكية الضمير ، واشتراكية المحنة ، واشتراكية النعمة جميعاً .

ثم يذكر لنا السيد وكيل وزارة الثقافة أن هذه الاشتراكية التى عرض علينا صوراً منهـــا هى اشتراكية تلقائية ؛ هدفها المصلحة العامة ، دون مساس بمصلحة الفرد . وأنها سمحة طيبة ؛ لأنها خارجة من قلوب الملايين من أبناء بلدنا وكلهم بسطاء ، وكلهم شرفاء ، وكلهم مؤمنون بالمستقبل وبالحياة . وأنها تقوم على تقييم العمل من حيث هو عمل يحقق الخير والنفع للناس ، لا على أساس ما يدره هذا العمل من كسب أو يوفره من دخل ، أو يعود منه من مصلحة خاصة محدودة .

ثم يجمل تعريفها فيقول إنها اشتراكية الإنسان بصفته إنساناً لايهمّ لونه ولا جنسه ولادينه ولا لغته ؛ تنتصر للمظلوم ، وتنتصف للضعيف ، وتشد أزر المحتاج . وأن هذه الاشتراكية تدفع بابن هذا البلد إلى اشتراكية ضمير الفرد يندمج اندماجاً تاماً فى ضمير الجماعة لتحقيق الهدف العام الذى تسعى الجماعة كلها لتحقيقه بكل ما تملكه من قوة ، وبكل ما تدخره من تجربة .

ثم يذكر أن اشتراكية بلدنا أوسع كثيراً من حدود القرية والمدينة والإقليم ؛ إنها اشتراكية العرب منذ بدأالإيمان يدخل حياتهم ، فما عرف التاريخ أسرع من العرب نجدة للمظلوم ، وماعرف التاريخ أصلب من العرب فى الشعور باشتراكية الوجدان .

وأن بلدنا تعيش حياتها تطبق نوعاً من الاشتراكية العميقة الأصيلة ، غير معتمدة إلا على ذوقها الخاص ، غير مستندة إلا إلى ظروف البيئة والناس .

•

وهكذا نجد « المكتبة الثقافية » قد شاركت الشعب فى عيد الثورة الثامن حين قدمت له هذه الكتب الثلاثة ، لتشرح هذه المسائل الكبرى فى حياتنا الجديدة.

أنباء الثقافة

• يعقد فى ألمانيا الغربية فى شهر سبتمبر القادم المؤتمر الدولى العاشر لتاريخ الأديان ، وتلقى فيه أبحاث متنوعة تتعلق بالأديان .

وسيشترك فى هذا المؤتمر الدكتور إسحاق موسى الحسينى أستاذ الأدب العربى بمعهد الدراسات العليا بجامعة الدول العربية ، وقد أعد لهذا المؤتمر بحثاً فى « موقف الإسلام من الأديان الكبرى » .

وكان قد اشترك من قبل فى المؤتمر التاسع الذى عقد منذ سنتين فى طوكيو ، وحضره نحو ٦٥٠ عالماً من مختلف البلدان ، وألقى فيه الدكتور الحسينى بحثاً موضوعه « المسيح فى القرآن والأدب العربى الحديث » .

• يشترك الدكتور مراد كامل مع الأستاذ جومز جونزالز فى وضع كتاب بالإسبانية عن الفلسفة الإثيوبية فى القرن السابع عشر ، وكتاب عن المصطلحات الفلسفية العربية وصلتها بالمصطلحات السريانية واليونانية .

• كتاب « الإسلام — الصراط المستقيم Islam-The Straight Path » الذى نشره كنث مورجان أستاذ الدين فى جامعة كولجيت الأمريكية وطبعته مطابع شركة رونالد بنيويورك ، ونشرنا له عرضاً ممتعاً وتحليلا دقيقاً بقلم الأستاذ على أدهم فى العدد ٢٥ من (المجلة) الصادر فى شهر يناير سنة ١٩٥٩ ، ورجونا أن يعنى بترجمته إلى اللغة العربية ثم إلى غيرها من اللغات إن أمكن ؛ تمت ترجمته أخيراً فى العراق إلى العربية ، كما ظهرت له ترجمة فارسية .

وهذا الكتاب يضم أحد عشر فصلا ، كتبها أحد عشر عالماً من العلماء الأثبات والمفكرين الممتازين ، وكتبت فصوله بسبع لغات هى لغات كتابه ، ثم ترجمت جميعها إلى اللغة الإنجليزية ، وعرضت الترجمة على كتابها الأصليين للمراجعة والتثبت .

ومن بين كتابه العرب : فضيلة الأستاذ الأكبر الشيخ محمود شلتوت والمرحوم الأستاذ محمد عبدالله دراز والأستاذ شفيق غربال والدكتور أبو العلا عفيفى والدكتور إسحاق موسى الحسينى ؛ ثم طائفة من علماء المسلمين فى الأقطار الإسلامية الأخرى .

• الإسلام : عقيدة وشريعة ؛ بهذا المبدأ أراد الأستاذ محمود الشرقاوى مراقب كلية اللغة العربية بالجامعة الأزهرية أن يضع كتابه الجديد « تقويم الفكر الدينى » ليتحدث فيه عن الشريعة ، ويحاول أن يبين ما فى بعض المفاهيم عنها من الانحراف والعوج ، وأن يرسم هذه المفاهيم ، أو يحاول — على حد تعبيره — أن يرسم منهجاً قويماً يجعل من شريعتنا الخالدة أساساً لحياة الناس وتنظيم مجتمعهم .

ويقول الأستاذ الشرقاوى إن الناس قد شهدوا فى عصرنا الحاضر من عجائب العلم وكشوفه واقتحاماته ما أذهلهم وكاد يفتنهم عن كل شىء سوى العلم ، وهذه ناحية يجب أن يدركها رجل الفكر الدينى وأن يُدْخِلها فى حسابه ، فيتقبل الدعوة التى يدعو إليها المؤلف فى كتابه ، وهى المطاوعة والتنقيب فى أصول الشريعة وفروعها حتى يجد فيها ما يوافق الناس ويحفظ ما بينهم وبين العقيدة من الروابط والصلات . وهى صلات يريد ألا يُكتفى بحفظها واستدامتها ، بل يريد

أن نُوثّقها وننمّيها ونزيد فيها ونمكّن لها حتى تظل باقية قوية راسخة فى حياة الناس ما بقيت حياة الناس .

وبين فصلى الكتاب تضافرت عدة موضوعات جلا فيها الكاتب آراءه فى المذهبية والتقليد ، والحجْر والحرية ، والشريعة والناس ، والتطور وروح التشريع ، والاجتهاد الذى جعلته الشريعة مبدأ مقرراً ولم يقفل بابه ، ثم المرأة والأسرة ، وقضايا أخرى كترجمة القرآن ، ومعاملات البنوك ، وشهادة المرأة ، وتوليتها القضاء ؛ وغير ذلك من المسائل التى يدعو إليها تقويم الفكر الدينى بحيث يساير الحياة الجديدة الزاخرة المتدفقة فى الأمة العربية والأمة الإسلامية فتحيا الحياة الكريمة التى يحياها أهل الطليعة من أمم العالم ، وتتمكن — مع ذلك — من أن تستمسك بدينها .

● « جهود المسلمين فى الجغرافيا » . كتاب ألّفه بالإنجليزية أحد أبناء الهند ، هو الأستاذ نفيس أحمد يتناول فيه بالتسجيل والتقويم ما أسهم به المسلمون فى مضمار المعرفة الجغرافية والفكر الجغرافى ، التى يتوزعها ما يزيد على ستة قرون من الزمن فى صورة منظمة وعلى منهج علمى حديث .

وهو فى الفصل الأول من الكتاب يلقى نظرة عامة على الموضوع ، ويبرز شيئاً من جهود المسلمين فى مجال الجغرافيا الوصفية ؛ وفى الفصل الثانى يذكر الجغرافيين المسلمين على اختلاف ألسنتهم وألوانهم وديارهم وأزمانهم ، ويسجل مدى التقدم الذى أحرزوه فى المفاهيم الجغرافية ؛ ويعرض فى الفصل الثالث لفن الخرائط عند المسلمين ، فى حين يتناول فى الفصل الرابع مآثرهم فى الجغرافيا الفلكية الرياضية ، ويجمل فى الفصل الخامس — وهو الأخير — نتائج ما أسهم به المسلمون من جهود ، وآثار هذه الجهود على النهضة العلمية الحديثة فى الغرب فى مختلف ألوان الفكر الجغرافى .

وقد قام بترجمة هذا الكتاب الأستاذ فتحى عثمان وراجعه الأستاذ على أدهم ، وراعى الأستاذ المترجم أن يردّ النصوص المقتبسة من المؤلفات العربية إلى أصولها ، فيثبت النص العربى بقدر الإمكان .

وقد نشرت « دار القلم » هــذا الكتاب بين سلسلة (١٠٠٠ كتاب) التى تصدرها الإدارة العامة للثقافة بوزارة التربية والتعليم بمعاونة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

● وفى هذه السلسلة نشرت « مكتبة نهضة مصر » كتاب « قلعة صلاح الدين وقلاع إسلامية معاصرة » الذى ألّفه الدكتور عبد الرحمن زكى .

وهذا الكتاب ؛ هو خلاصة دراسة طويلة لقلاع عربية ، شاهدها المؤلف ، ودرسها من نواحيها الأثرية والتاريخية .

وقد أضفى الدكتور عبد الرحمن زكى على الكتاب ألواناً من الطُّرَف ، إذ يروى من الذكريات والأحداث التى مرت بهذه القلاع ، والأخبار التى سجلتها كتب التاريخ والأدب ، ما جعل مادة الكتاب قريبة إلى كل قارئ ؛ ثم زوّد هذه الدراسة بالخرائط والصور .

● يصدر خلال هذا الشهر كتاب « البحث عن اليقين » لجون ديوى الذى قام بترجمته الدكتور أحمد فؤاد الإهوانى . والكتاب يضرب فى الميتافيزيقا لأنه يبحث عن الحقيقة كيف نصل إليها ، وكيف نطمئن عندما نبلغها ؛ فنستقرُّ حينئذ عند يقين نطمئن إليه . وهذا اليقين فى فلسفة « ديوى » هو الخبرة والتجربة المستمدتان من الحياة نفسها لا من حقيقتها العليا .

● « فلسفتى ؛ كيف تطوّرت ؟ » ، هذا الكتاب وثيقة فريدة فى تاريخ الفلسفة ، تسجل تاريخاً لفيلسوف كتبه بنفسه عن نفسه — على حد قول الدكتور زكى نجيب محمود الذى قدّم لهذه الترجمة .

وهذا الفيلسوف هو برتراند رسل ، أحد الفلاسفة المعاصرين الذين جابهوا الانقلابات العلمية الحديثة مجابهة صريحة وحاولوا تمثلها ، فلا يمكن — مثلا — إغفال الدور الذى لعبته النسبية فى فلسفته بمختلف أجزائها . وقد قام بترجمته الأستاذ عبد الرشيد الصادق ، ونشرته مكتبة الأنجلو المصرية . وصدره بكلمة ناقش فيها آراء هذا الفيلسوف .

● « الذرة فى خدمة السلام » . تأليف مارتن مان وترجمة الدكتور محمد صابر سليم الأستاذ المساعد بكلية التربية بجامعة عين شمس ، كتاب يقدم لقارئه فكرة واضحة عن إمكانيات استخدام الذرة فى ميادين السلام ، فيحيل التشاؤم من هذا الجبار المارد الذى يريد تجار الحروب استغلاله للقضاء على البشرية ، تفاؤلاً وإسعاداً للبشرية متى قام العلماء بتوجيهه هذا الاتجاه الإنسانى النبيل .

وقد قامت مكتبة النهضة المصرية بنشر هذا الكتاب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين .

● « النظم السياسية » . فى هذا الكتاب الذى ألفه موريس ديفرجيه ، صورة إجمالية مبسطة ووضع تقسيم عام تنطوى تحته جميع النظم السياسية بحيث تبرز مقارنتها الخصائص الأصيلة لكل منها ، ففى القسم الأول التحليلى تعريف أسس هذا التقسيم وبحث كل واحدة من مسائل التكوين المشتركة بين جميع النظم على حدة : كيفية اختيار الحكام وشكل الهيئات الحكومية وتوزيع السلطات ومداها . . . الخ . وفى القسم الثانى التكوينى وصف لأهم النظم التى تسود العالم اليوم مع رد الأوضاع المشتقة من كل نظام إلى أصلها الذى انبثقت منه .

وقد قام بترجمة هذا الكتاب الأستاذ أحمد حسيب عباس ، وراجعه الدكتور ضياء الدين صالح ، ونشرته مؤسسة كامل مهدى فى سلسلة (١٠٠٠ كتاب) .

● « الشخصية العربية فى الأدب والتاريخ » : يعرض الأستاذ أنور الجندى فى هذه الرسالة التى صدرت فى مجموعة « كتب ثقافية » ملامح الشخصية العربية التى عاشت واضحة خلال تاريخها الطويل ؛ تأبى أن تنصهر فى أية قوة غازية ، فهى تتقبل الأفكار والنظريات والتيارات الجديدة ثم تصوغ منها ما يتفق مع كيانها فتحوله إلى طبيعتها . وهى فى هذا تخلق وتصنع ، ولا تستسلم أبداً ؛ لم تكن متعصبة بالصورة التى ترفض الجديد ، ولم تكن متسامحة بالصورة التى تجعلها تتلاشى فى مذاهب الدنيا وأفكارها .

تقاوم فترات الضعف والطغيان ، وتضرب ضرباتها فتكشف عن حقيقة جوهرها الخالص النقى .

وبين هذا العرض يقدم لنا المؤلف مشاهد رائعة مما حفظه التاريخ من أمجاد الأمة العربية على رقعة الزمن الواسعة المترامية الأطراف .

● إحدى روائع المسرح العالمى التى تقوم الإدارة العامة للثقافة بوزارة الثقافة والإرشاد القومى على نشرها ضمن البرنامج الثقافى الواسع الشامل لكل أنواع الثقافات عربية وغربية قد ظهرت خلال الشهر الماضى ؛ وهى مسرحية « سيرانو دى برجراك » لإدمون روستان ، وكان قد ترجمها المرحوم الأستاذ عباس حافظ وراجعها الدكتور محمد صبرى

وقد قام الأستاذ عبد الرحمن صدقى بكتابة مقدمة ضافية عن إدمون روستان وعن آثاره وعن شخصية سيرانودى برجراك وحقيقة هذه الشخصية ، ثم عن هذه المسرحية فى ميزان النقد .

وهذه المسرحية إلى جانب المسرحيتين : «الشقيقات الثلاث » لتشيكوف التى ترجمها الدكتور على الراعى ، و« أعمدة المجتمع » وقد ترجمها الأستاذ عزيز سليمان . مما تنشره « الشركة التعاونية للطباعة والنشر » .

● ما زالت الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية تعمل جاهدة فى سبيل إخراج مسرحيات شكسبير التى عهدت إلى طائفة ممتازة من الأدباء أمر ترجمتها بتوجيه الدكتور طه حسين .

وقد صدر أخيراً المجلد الرابع من هذه المسرحيات وهو يضم مسرحيتين من روائع شكسبير الخالدة ، هما : « سيِّدان من ڤيرونا » ، وقد ترجمها الدكتور عبد الحميد يونس ، وراجعها الدكتور محمد عوض محمد والدكتورة سهير القلماوى . و « خاب سعى العشّاق » ، وقد ترجمها الدكتور لويس عوض ، وراجعها الأستاذ محمد شفيق غربال والأستاذ محمد بدران .

أما المجلدات الثلاثة التى نشرت من قبل فقد ضمت حتى الآن أربع مسرحيات ؛ استغرقت منها مسرحية « هنرى السادس » المجلد الأول وقسما من المجلد الثانى . ثم مسرحيات « تيتوس أندرونيكوس » و « كوميديا الأخطاء » و « ريتشارد الثالث » .

وتعمل « دار المعارف » إلى جانب الإدارة الثقافية على إخراج هذه الروائع فى مظهر أنيق يليق بها .

● « القصة السيكولوچية » . ليون إيدل مؤلف هذا الكتاب ، يعدُّ من أقدر نقّاد هذا اللون من القصة وكتابه هذا دراسة فى علاقة علم النفس بفن القصة ، قصد من ورائه أن يبين رأيه فى أهم ما تتميز به القصة ؛ فى القرن العشرين ، ويعنى بذلك انعطافها الباطنى للتعبير عن مجرى التجربة العقلية ، وهو ما يعرف بتيار الوعى . كما أن هذه الدراسة تبحث فى الطريقة التى عبّرت بها القصة عن التجربة العاطفية والحسية ، وتبحث فى تلك المحاولة الجريئة ، التى قام بها بعض القصصيين لجعل الكلمات تنقل صورة ورمزاً كما يفعل الشاعر ، ويتناول المؤلف بالدراسة التحليلية العميقة آثار روّاد هذا المذهب فى القصة أمثال چيمس چويس وفوكنر ودوروثى ريتشاردسون ومارسيل بروست وغيرهم .

وقد ترجم هذا الكتاب الدكتور محمود السمرة أحد أدباء فلسطين ، وعمد إلى تذليل عقباته بإضافة ما يفسر الغامض من النص فى مكانه . أما إذا كانت هناك ملاحظات تستحق الإثبات ، ولا مكان لها فى الأصل لأنها تعوق سير الكلام فقد أوردها المترجم مجموعة فى آخر كل فصل ليرجع إليها الراغب فى الاستزادة .

ثم نظر المترجم فى الفهرس الذى أورده المؤلف فوجده لا يعطى فكرة عما فى الكتاب ، إذ يقتصر فى كل عنوان على كلمتين أو ثلاث لها دلالتها عند المختصين ، فأثبت من عنده هو فهرساً يفيد القارئ العربى ويسهِّل الأمر عليه ، فصَّل فيه ما أجمله المؤلف .

وقد نشرت هذا الكتاب مؤسسة فرانكلين بالاشتراك مع المكتبة الأهلية فى بيروت .

● « عيوب التأليف المسرحى » . هذا الكتاب هو السابع فى سلسلة « مكتبة الفنون الدرامية » التى يحررها الأستاذ عبد الحليم البشلاوى ، وتصدرها « مكتبة مصر » ؛ وتستهدف بها ترجمة روائع المسرحيات العالمية .

وكان جميلا بعد أن صدر من هذه الروائع فى تلك السلسلة ست مسرحيات هى : « الأحرار » لسدنى كنجزلى ، و«الرجل العجوز» لماكسيم جوركى ، وهما من ترجمة الأستاذ عبد الحليم البشلاوى ؛ و « بيت الدمية » لهنريك إبسن ، ترجمة الأستاذ صلاح عز الدين ؛ و « قطة على سطح من الصفيح الساخن » لتنيسى وليامز ، ترجمة الأستاذ عبد الحليم البشلاوى ؛ و «الشائعة» لتشارلز مونرو ، ترجمة الأستاذ أنور المشرى — كان جميلا بعد ذلك أن تُخرج تلك المكتبة كتاباً فى التأليف المسرحى وبيان عيوبه ، كهذا الكتاب الذى ألّفه ناقد من أعظم نقاد المسرح ، هو « ولتر كير » .

وقد قال الأستاذ البشلاوى فى المقدمة التى يصدّر بها هذا الكتاب إنه وإن كان المؤلف قد قصد أن يعالج ركود المسرح الأمريكى إلا أن كل ما ورد فى الكتاب ينطبق على مسرحنا العربى مع فارق وحيد ، هو أن نشاطنا المسرحى — سواء من ناحية التأليف أو من ناحية الإخراج أو من ناحية عدد المسارح ونوعها — نشاط لا يقاس أبداً بمثيله فى الولايات المتحدة .

• « البحّار الوسيم : بيلى بَدّ » . آخر قصة كتبها الروائى الأمريكى هرمان ملفيل ، وجلاها فى هذا الأسلوب العربى المشرق الأستاذ مصطفى طه حبيب المشرف على مشروع ترجمة الألف كتاب بوزارة التربية والتعليم .

والقصة كما رسمها المؤلف فى خياله كانت جماع عدة حوادث واقعية ، منها ما حدث له شخصياً على ظهر السفينة التى كان يعمل فيها ، ومنها ما حدث لابن خالته الذى كان يعمل ضابطاً فى سفينة أخرى . فهو يصف فيها حياة البحّارة وصفاً دقيقاً ، ويتغلغل إلى أعماق نفوسهم ، ويطرح مشكلة أخلاقية وعلّة نفسية من أعصى العلل على التحليل ويُدير حولها عقدة القصة . إنه يتحدث عن الانحراف بالطبيعة الذى يولد مع الإنسان ولا نعرف له سبباً ظاهراً ولا علّة من بيئة أو تربية أو تأثير ما ، ثم يحمل هذا الانحراف صاحبه على الشر للشر ، ويجعله صاحبه لا يطيق رؤية من يبزّه قوة أو جمالا أو خلقاً .

وفى ثنايا القصة يجد القارئ نظرات صادقة أملتها تجارب الحياة ، ونقدات لاذعات لكثير من العلل والأدواء الاجتماعية ، وتحليلات بارعة لأعمال الناس وتصرفاتهم فى إخلاص واستقامة تجاوز الحدود أحياناً .

وقد تولت نشر هذه القصة مكتبة النهضة المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين .

• وفى سلسلة (١٠٠٠ كتاب) كذلك نشرت مؤسسة كامل مهدى مسرحية « الثعالب الماكرة » للكاتبة ليليان هيلمان ، وهى من أنجح كتّاب المسرح المعاصرين فى أمريكا .

وتقول الدكتورة سهير القلماوى فى المقدمة التى كتبتها لهذه المسرحية إنها أهمّ مسرحيات ليليان من الناحية الفنية ، وأكثرها ترابطاً ، وأعظمها إحكاماً ، فإن نهضة المسرح المعاصرة فى أمريكا ، لا تُذكر إلا وتذكر معها هذه المسرحية دائماً .

كما تقول الدكتورة سهير القلماوى عن مؤلفة هذه المسرحية ؛ إنه لم يحدث أن مُثّلت أية مسرحية من مسرحياتها أقل من مائة مرة ؛ ومع ذلك فهى لا تتملق الجمهور ، ولا تثير الإحساس بالجنس ، ولا تسفّ بأى شكل من الأشكال المعروفة ، بل تلتزم بأهداف معينة تضعها نصب عينيها .

وقد قام بترجمة هذه المسرحية الدكتور شوقى السكرى ، وراجعتها الدكتورة سهير القلماوى .

• فى الوقت الذى تبدأ فيه الإذاعة العربية فى القاهرة ودمشق نشاطها التليفزيونى تصدر فى سلسلة مكتبة الفنون الدرامية التى تنشرها « مكتبة مصر » كتابها الثامن وقد ضمّ ثلاث تمثيليات للتليفزيون تأليف پادى تشايفسكى وترجمة الأستاذ صلاح عز الدين ومراجعة الأستاذ عبد الحليم البشلاوى .

• أصدرت دار الآداب ببيروت طبعات جديدة لدواوين نزار قبّانى : « طفولة نهد » و « سامبا » و « أنت لى » و « قالت لى السمراء » و « قصائد نزار قبانى » .

وتقوم مؤسسة كامل مهدى بالقاهرة بتوزيعها فى الإقليم الجنوبى .

معرض وكتابان فى الفنون التشكيلية

بقلم الأستاذ محمد صدقى الجباخنجى

● فى اليوم العشرين من شهر يوليه الماضى افتتح الدكتور ثروت عكاشه وزير الثقافة والإرشاد القومى معرض « صالون الربيع » الثامن الذى تنظمه جمعية خريجى كلية الفنون الجميلة مرة فى كل عام ، ويشترك فيه الفنانون المقيمون فى الجمهورية العربية المتحدة .

وتقدم فى معرض هذا العام ستون مصوراً من بينهم اثنا عشر من غير الخريجين ، وهم :

إبراهيم محمود يوسف ، وأحمد لطفى ، وإجلال حافظ ، وإسماعيل طه ، وأمين أبو النصر ، وإيمى معتوق ، وجورج البهجورى ، وحياة درويش ، ورؤوف عبد المجيد ، ورمسيس عزيز ، وزينب السجينى ، وزينب عبده ، وزينب عبد الحميد ، وسامى رافع ، وسعد عبد الوهاب ، وسميحة حسن سالم ، وسمير السبع ، وسيمون سامسونيان ، وصلاح توفيق ، وصلاح طاهر ، وصلاح عبد الكريم ، وعبد الرحمن النشار ، وعبد السميع عبد الله ، وعبد العزيز النشوانى (من الإقليم الشمالى) ، وعبد الوهاب موسى ، وعزالدين حمودة ، وعلى محمود دسوقى ، وفاطمة عرارجى ، وفريد نجيب وفؤاد عبد الحميد ، وفؤاد كامل ، وفوكيه عرابى ، وقدرية فودة ، وكامل مصطفى ، وكمال أمين ، وكوكب يوسف ، وليلى السنديونى ، وفايز رزق أيوب ، ومحمد يكنور ، ومحمد كمال النحاس ، ومحمد محمود القبانى ، ومحمد محيى الدين الخطيب ، ومحمود لطيف نسيم ، ومريم محمد عبد العليم ، ومنصور فرج ، ومصطفى أحمد مصطفى ، ومصطفى حسين ، ومكرم رزق الله ، وممدوح قشلان (من الإقليم الشمالى) ، وممدوح عمار ، ومنحة الله حلمى ، ومنير شريف ، وناجى شاكر ، ونبيل الرملى ، ونبيل سريال ، ووديع المهدى ، ويوسف رأفت ، ويوسف فرانسيس .

وبلغ عدد ما عرض من أعمال هؤلاء المصورين ١٣٤ لوحة .

وتقدم ثمانية مثالين من بينهم مثال واحد لم يتم دراسته فى الكلية وهم :

أحمد عبد الوهاب ، وأمين أبو النصر ، وزكريا إسحاق ، وصلاح عبد الكريم ، وعطفية الزمزمى ، وكمال خليفة ، وناجى شاكر .

وبلغ عدد التماثيل والقطع الخزفية خمسين قطعة .

ورأت لجنة التحكيم أن تسلط الأضواء على أربعة فنانين ، فأجازت لهم أن يعرضوا أكبر عدد من إنتاجهم وهم :

صلاح عبد الكريم وكمال أمين ورؤوف عبدالمجيد وأمين أبو النصر وجميعهم من أعضاء جمعية خريجى كلية الفنون الجميلة .

واشترك صلاح عبد الكريم بعشر لوحات زيتية وست قطع من الخزف أنتجها جميعها فى أثناء دراسته فى الخارج ، وفيها نلمس فى وضوح تأثره بأعمال كثير من الفنانين الفرنسيين المعروفين ، ففى لوحة الطبيعة الصامتة تحس بأنك ترى مثالا من الأمثلة الجيدة للمصور الفرنسى ذى النزعة التكعيبية « جورج براك » Georges Braque ، وفى لوحتى « سمك » و « أسماك » ولوحة « رأس فتاة » نشاهده يتبع أسلوب المصور « پول كلى » Paul Klee سواء فى تصريف الألوان أو الخامات التى يستعملها مثل شظايا قشرة البيضة لتعبر عن القروش الصدفية فى الأسماك ، والزرار مكان عين السمكة التى لا تغمض تحت الماء لتزيد من حيويتها . وفى لوحة « عراك الديكة » نراه منجذباً إلى ديناميكية الخطوط فى إحدى مراحل قطب الفن المعاصر المصور « پيكاسو » Piccasso الذى حير



عراك الديكة للفنان صلاح عبد الكريم

عقول شباب الفنانين فى كل بلاد العالم . ولكن هذه الذبذبة لا تقلل من مقدرة الفنان صلاح عبد الكريم الذى يؤدى فنه بوعى وفهم ومعرفة بأصول صناعة فنه . . بل فنونه الكثيرة ، فتراه يشكل قطع الحديد أشكالا زخرفية ذات مستوى فنى عال ، ويشكل الطمى ويلونه ويحرقه ويحوله إلى قطع خزفية كالدر الفريد . ثم نراه يرسم ويصور بالألوان على لوحات تنم عن إحساسه الفنى المرهف الذى تتنازعه الأشكال والألوان فتجعل منه ثلاثة فنانين ، لكل منهم قدراته وإمكانياته الفنية الغلابة التى تدفعه فى عمله — أياً كان نوع هذا العمل — بنهم مفرط وامتداد للخيال لا حد له ، وإدراك واسع المدى لمفهوم التعبير الجمالى ، ومعرفة بأسرار الصناعة فى كل فن من الفنون التى يمارسها بحب وشغف ، وحرارة سوف يصهره لهيبها ويحوله إلى طاقة خلاقة متحررة تبشر بها خصوبة فطرية فى فكره ووفرة إنتاجه وبراعة خياله وحيله الصناعية .

واشترك كمال أمين بعشر قطع من رسومه المطبوعة بعد حفرها فى ألواح الزنك Etching . وأسلوبه فى الرسم يدل على الصراحة والوضوح — كما تعودنا دائماً — بأبسط الخطوط .

واشترك أمين أبو النصر بتسع لوحات زيتية وثمانية تماثيل من الطمى المحروق ، وجميعها لا تتمثل فيها بعدُ الشخصية الفنية ، ويكاد ينعدم فيها الخط المميز الذى يعتبر الزمام الموحِّد الذى يربط إنتاج الفنان مهما تنوعت خاماته أو اختلفت مواضيعه التى يتناولها ليطبعها بأسلوبه .

ويشترك مع كمال أمين وأمين أبى النصر فى الصالة نفسها الفنان الرابع رؤوف عبد المجيد بتسع لوحات مصورة ، بالألوان الزيتية على ورق مقّوى ، وطبيعة الورق أن ينثنى ويتموج بقدر امتصاصه واحتماله لعجائن الألوان والزيوت ، أو حسب رغبة الفنان نفسه ليكسب لوحاته سطوحاً غير مستوية طمعاً فى ملمس أو مظهر جديد ينفرد فيه ، تماماً مثلما كان يفعل أصحاب مذهب « الدادية » Dadaisme الذين كانوا يكتلون أجزاء الأجسام على هيئة أشكال هندسية تكعيبية مهما أدى بهم الإبداع إلى هدم المعانى والقيم والمستويات وهم فى نشوة الهزات الهستيرية الكاسحة . . حتى أصبح ما يخرجونه من فن أقرب إلى فوضى المزاج الخشن الفظ منه إلى عذوبة الأصالة والجدية .

هؤلاء هم الفنانون الأربعة ، الذين سُلطت عليهم الأضواء فى معرض الربيع لسنة ١٩٦٠ ، الذى أقيم فى (يوليه) ويمتد إلى أغسطس ، وهما أشد شهور الصيف حرارة ، ولعل هذا التأخير هو من الأسباب الجوهرية التى أدت بكثير من الفنانين من غير أعضاء الجمعية إلى الانصراف عن الاشتراك فيه .

ومع ذلك فالمعرض لا يخلو من أعمال فحول الفن ممن تستهوينى فنونهم لأقرأ فيها تفكيرهم ومزاجهم فى إنتاجهم السنوى ، ولأحدثهم عن أثر ما ينعكس فى نفسى بالصدق الذى تعودوا أن يلقوه منى .

والخلق فى الفن والأدب لا يكفى أن يرضى عنه صاحبه

ومهما تفاوتت درجات الذكاء ، إلا أننا لا يمكن أن نعتقد فى فن موسوم بالغباء .

وأنا شخصياً لم أر فى معرض الربيع الثامن عملا لفنان غبى ، ولكنى رأيت أشياء أخرى تدل على فطنة أصحابها ، ولكنها لا تدل على ذكائهم . . رأيت أعمالا لفنانين آثروا أن يتعبوا غيرهم فى أسلوبهم الصناعى ، وقد تكون هذه الفطنة إحدى أمارات الذكاء عند الفنانين المبتدئين ، ولكنها لن تكون أبداً دليلا على الذكاء عند فنان طموح مسئول ومقدر لخطورة فنه ، وراغب فى المضاعفة بصقل مواهبه ، والسمو بقدراته من أجل الارتفاع ببناء فن قومى جديد يمكن أن يقاس بمستوى ما يراه البعض فى كتب الفن التى يتداولونها وهم فاغرو أفواههم من الدهشة والإعجاب بما أحرزه فنانو الغرب من أمجاد وروائع ، وحرىٌّ بهؤلاء أن يعودوا إلى التراث الذى هو شعار قوميتنا ، والذى هو جزء لا يتجزأ من كيان الشعب ، ومن ثمّ يكوّن علاقة قومية ، لا مجرد المناداة بالعلاقة الإنسانية العالمية التى يتوهمها ويتشدق بها البعض من فنانينا بدون تقدير للمسئولية وخطورة رسالة الفنان لبلده أولا .

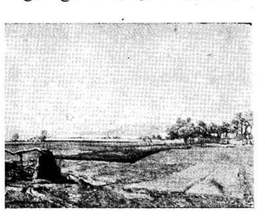
والفن ليس أداة بل هو غاية أدرج التاريخ



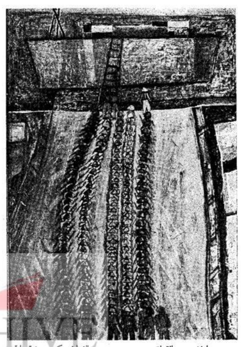
الحلم الأبيض — للفنان عز الدين حمودة

فقط ، طالما أنه الوسيلة للتعبير والاتصال بالناس ، ولا بد على الفنان أن يرحب بالنقد ويفسح صدره له . النقد الموجِّه الصادق الصادر عن خبرة وتجربة ، والمنبعث عن الرغبة فى التعاون وتحقيق الآمال التى ننشدها جميعاً للوصول إلى أعلى ما نصبو إليه بين فنانى العالم .

والنقد علاج ، وقد يحتاج العلاج إلى قسوة ، كما يحتاج أحياناً إلى لين وتشجيع ، وفى حالات أخرى يحتاج إلى تعاون من الناقد والفنان معاً . والدواء يمرُّ عادة بمراحل ليوفر الناقد له السبيل إلى نفس الفنان بما يتطلبه العلاج المجدى المثمر . ورأس مال الناقد والفنان معاً هو التخصص والتجربة ووفرة الاطلاع والذكاء ،



الشتاء فى الأقصر — للفنان محمد كمال النحاس



الجلاء عن القناة — للفنان مكرم رزق الله

مراحلها وخطواتها فى خلال قرون عديدة ، لا فى سنين معدودة ، كما أنه ليس مجرد أوصاف يمكن أن تصبح مشاعاً بين فنان وآخر فى إقليمين يختلفان حتماً فى البيئة والعادات والمناخ والمزاج ودوافع الحياة والقومية .

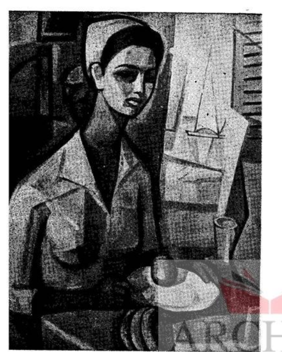
وقد لا أجد حرجاً إن قلت إن مطبوعات « إلبرت سكيرا » قد أذهلت عقول كثير من الفنانين من حيث جودة طباعة ألوانها ، حتى كادت تتفوق على اللوحات الأصلية المنقولة عنها فى بعض الأحيان أو فى نظر بعض الفنانين .. أقول ذلك بعد أن راجعت نفسى مرات حتى تبينت أن هذا القول هو عين الحقيقة ، وكأنى اليوم أرى الكثير من اللوحات تكاد تصبح صورة طبق الأصل من مطبوعات « سكيرا » ، فهو على قدر ما أفاد الأذكياء من الفنانين ،قد غرر بذوى الفطنة من الراغبين فى التشبه بالفنون الأوروبية المعاصرة ، وجعلهم لا يبصرون أو يفكرون فى تراثهم أو طبيعة بلادهم ، وأصبح من السهل أن نشاهد فى معارضنا — وفى معرض الربيع كذلك — أمثلة من فنون المصورين « ديلونى Delaunay » و « موديليانى Modigliani » و « ﭭلامينك Vlamink » و«موندريان Mondrian » إلى آخر قائمة الأسماء التى يتشدق بها الفنانون المحدثون .

والمتأمل فى لوحة «الحلم الأبيض» لعز الدين حمودة يرى أشياء كثيرة ، منها صفاء الألوان ، ومهارة الصناعة ودقة البحث فى الخطوط الزخرفية ، والتباين الحاد بين مناطق الظل والضوء ، وثبات الحركة ، وهى وإن كانت تذكرنى بأعمال المصور الإيطالى « بوتيشللى » ، بعد أن خلص عزالدين حمودة من مرحلة «موديليانى » إلا أنى أرى فيها عراقة فنية ، وأراه يميل إلى استعمال الفضة والذهب لتغطية سطح الحواجز الخلفية Back-grounds فى لوحات الصور الشخصية Portraits بما يشبه تقاليد صناعة الفن القوطى فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وحتى الإطارات تجده يختارها من النوع الثمين الماثل .

وحرفية الفن عند عزالدين حموده تفوق عنده كل شىء ، فهو يتعمق فيها إلى أقصى الأبعاد التى تدل على الطرافة فى البحث والجودة فى التنفيذ .

وتستوقفك وأنت تتجول فى المعرض ثلاثة رسوم للمثال منصور فرج ، وطبيعة صامتة لأحمد لطفى ، وأربع لوحات للسيدة زينب عبده ، ومنظر طبيعى لفاطمه عرارجى ، ورأس فتاة ليوسف فرانسيس ، و « الجلاء » و « قط بالنافذة » لمكرم رزق‌الله ومنظر طبيعى « للشتاء فى الأقصر » لمحمد كمال النحاس .

* * *



فتاة وبرتقالة — للفنان سيمون سامسونيان

●● كتابان فى الفنون التشكيلية صدرا أخيراً :

● الأول اشترك فى تأليفه اثنان تناولا فيه أعمال وحياة الفنان محمود سعيد الذى حصل هذا العام على جائزة الدولة التقديرية للفنون (٢٥٠٠ جنيه وميدالية ذهبية) وهى أولى الجوائز الفنية التى تمنحها الدولة بعد أن أوقفت جائزة العام الماضى لعدم وجود من يستحقها بين المرشحين لها .

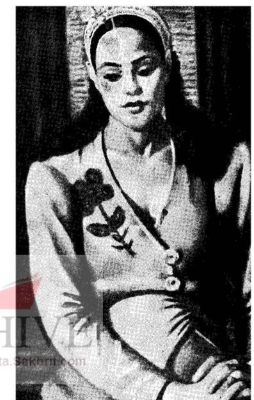
ويقع الكتاب فى ٣٥ صفحة ، خص القسم الأول منها الأستاذ بدر الدين أبو غازى بكلمة عاجلة استعرض فيها أثر التراث حتى تكوين الأثر الفنى ، منذ العصر الأول للفراعنة إلى عصر الإسكندرية ، ومن العصر القبطى إلى فتح العرب للإقليم المصرى . ثم تحدث عن الفن المعاصر الذى بدأ مع مطلع القرن العشرين ، وعرض رأيين فى الفن أحدهما للكاتب إبراهيم عبد القادر المازنى فى مقال كتبه بجريدة «الأخبار» بعددها الصادر فى ١٧ مايو سنة ١٩٢٢ قال فيه :

« التصوير فى أصله فن تقليدى ، ولكن ليس معنى ذلك أن تمثيل الطبيعة تمثيلا لا يتجاوز مجرد النقل دون زيادة أو نقص ، هو كل ما يطلب من التصوير . . ومن المسلم به أن إثبات صورة الشىء ليس عملا فنياً ، وإنما يصبح كذلك إذا كان الإثبات بحيث يبرز صفة الشىء ، ويؤكد ميزاته ، وينفث فيه روحاً ، أو بعبارة أخرى لا يكون الرسم فنياً إلا إذا ظهر فيه عنصر الجمال فى الترتيب والتأليف ، وإلا إذا صار إبراز الفكر والأداء وعناصر التمثيل والجمال وطابع المصور فى عمله . كل ذلك واحداً فى جوهره بحيث تصبح الصورة وليست عبارة عن فكرة رسمت وألبست عمداً هذا الثوب الفنى ، بل فكرة خليقة ألا يكون لها وجود إلا بمقدار ما تستطاع العبارة عنها بالتصوير » .

هذا هو رأى المرحوم الأستاذ المازنى ، أما الرأى الآخر فللمرحوم الدكتور محمد حسين هيكل ونشر



رزق — للفنان عبد الوهاب مرسى



البشارة للفنان محمود سعيد

بمجلة السياسة الأسبوعية فى عددها الصادر فى ١٧ ديسمبر سنة ١٩٢٧ بمناسبة معرض «جماعة الخيال» التى أسسها المثال المرحوم محمود مختار وبعض الفنانين المصريين والأجانب الذين كانوا يقيمون فى مصر وقتئذ لإقرار الفن المصرى القديم ، وفيه قال :

« نلمح الآن اعتراضاً يوجه إلينا : أين نحن من الفن المصرى القديم وبيننا وبينه عشرات المئات من السنين . . إنما يجب أن يستقى رجال الفن الهامهم من الحاضر ومن الحياة المحيطة بهم ليكون الفن المصرى جديراً بهذا العصر الذى نعيش فيه . . نلمح هذا الاعتراض ونبتسم له ، فعشرات المئات من السنين هذه ليست شيئاً فى تاريخ النفس الإنسانية وتطورها . وإذا كان بين مظاهر عيشنا ومظاهر عيش الأقدمين خلاف أكبر خلاف ، فان روحنا وروح الأقدمين متقاربتان بل متفقتان فى الانقباض والانبساط والحسرة والألم ، والمظاهر التصويرية لهذه المشاعر أكبر دليل على هذا » .

« لقد كانت الفكرة الأولى التى أدت إلى اغتباطى الأول ، ما شاهدت صورة « القديس يوحنا » أن أثارت عندى ذكرى قديمة عزيزة على المصريين جميعاً ، هى صورة الزير سالم وأبى زيد الهلالى ، وقصص الزير والهلالى وأساطيرهما متصلة فى النفس المصرية بتاريخ مصر القديم إلى حد كبير . لذلك سرنى أن أرى الفن الحديث يتناول هذه الصور القديمة فيخلع عليها من جدة الشباب ما يرد إليها الحياة بعد أن كادت تندثر وتتلاشى وتترك عصرنا هذا . . سررت ورجوت أن يتناول البعث الجديد هذه الصور القديمة كما تناول رافائيل وميكلانجيلو وداڤينشى وغيرهم تاريخ المسيحية وتاريخ اليونان . فلما ألفيت الصورة بعد التحديق والرجوع إلى برامج الجماعة ، تمثل القديس يوحنا والغول الذى يحاربه ورأيت هذا الغول فى صورة غير أغوالنا الشرقية الكثيرة الصور ، لم ينقص إعجابى بمقدرة محمود سعيد وقوته ، ولكن قصر الآمال بنيته عاد خالياً من رجاء حسبته تحقق . . ولكن بحسب هذه الصورة أن يكون لها من الفضل أن تبعث فى نفوسنا رجاء جديداً يحققه معرض جماعة الخيال فى العام القادم » .

وينتقل الدكتور هيكل فى نفس المقال إلى تصوير ما كان يجيش فى نفسى رجل الفن والأدب فى هذا العصر فيقول :

« أفضيت بهذا الذى دار فى نفسى إلى صديقى مختار المثال . . ومختار من متقدمى الدعاة إلى استلهام الفن المصرى القديم ، لأنه يراه أدنى إلى الكمال من كل ما عرف العالم إلى يومنا الحاضر من فن ، ولأنه يشعر فى جو مصر بروح عميقة عجيبة خفية قوية تمسكها فتنفر منك كلما أمسكت بها ، ويرى وجوب تدوين ما يستطاع من مظاهر هذه الروح على الحجر وعلى اللوحات وعلى الورق ، فلما ذكرت الميثولوجيا القديمة وأساطير العصور المختلفة قال : ولكن أنى يجد رجال الفن اليوم هذه الميثولوجيا وتلك الأساطير ، وأكثرها مبعثر أو مكتوب بلغة أصبحت لا تفهم . . إنا نستلهم ما نعرف من ذلك ونستلهم الآثار الباقية أمامنا ولكن على رجال التاريخ والأدب واجباً فنياً وإنسانياً عظيماً . ذلك أن يقربوا تفاصيل هذا التاريخ لنا ويجعلوه فى متناولنا فيقرئونا إياه بلغة مفهومة ، ونحن متأثرون بعد ذلك به ، أردنا نحن أو لم نرد ، متأثرون أكبر التأثر لأنا نؤمن بالفن المصرى إيماناً صحيحاً » .

هذا ما ذكره الأستاذ بدر الدين غازى فى مؤلفه فى الجزء الذى تناول فيه الحديث عن التراث والعصر ،

ليستخلص من فن المثال محمود مختار — الذى وجد سبيله إلى الفن المصرى — الثبات والاستقرار وبلاغة التعبير فى بدائعه الحديثة .

ثم عرض وجهاً جديداً لملامح العصر الحديث فتكلم عن التأثرية التى غيرت الحقائق التقليدية الثابتة للمرئيات على ضوئها الباهر ، وتحدث عن « سيزان » و « ڤان جوخ » و « جوجان » و « ماتيس » و« ديران » الذين هزوا بفنونهم وقار الصالونات ، ثم عرج على التكعيبية التى يغلب عليها التصميم المعمارى ليتحدث عن فنون مصورينا : أحمد صبرى وراغب عياد ويوسف كامل ومحمد حسن باعتبارهم أبرز خريجى الجيل الأول من مدرسة الفنون الجميلة .

ثم تكلم عن فن محمد ناجى ومحمود سعيد اللذين شقا طريقهما بعيداً عن المدرسة وبعثا الفن فى مدرسة الإسكندرية الحديثة وجعلاها تقف على قدم المساواة مع مدرسة القاهرة . وختم حديثه بسرد حياة الفنان محمود سعيد — الذى صدر الكتاب باسمه — فى فصل يقع فى خمس صفحات ، وتناول فنه بالتحليل فى سبع صفحات أخرى ، وأنهى بحثه بقوله :

« وكل لوحة من لوحات محمود سعيد تحمل فى ثناياها من طاقة الشعر ما يدفع النفس إلى الاندماج معها فى حوار داخلى عميق . . وتلك هى قمة العمل الفنى الكبير » .

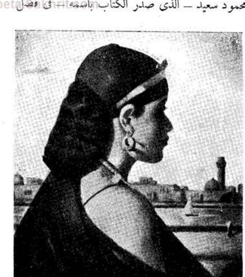


مهرج للفنان پيكاسو (١٩٢٧)

وتناول القسم الثانى من هذا الكتاب الأستاذ جبرائيل بقطر ، وعرض فيه شرحاً لاثنين وثلاثين لوحة مطبوعة طباعة أنيقة ، وختم شرحه بقوله :

« كل هذه المشاهد تسبح فى ضوء ساحر .. ولكنه ضوء لم تعد فيه الإشعاعات الثائرة فى رحلة الشباب ، وإنما فيه وقار جليل وفيه تلك البساطة التى تضفى ظلها على أعمال الفترة الأخيرة من فن سعيد فتذكرنا بكلمات « كورو » Corot : البساطة هى الطريق الوحيد الذى يقود إلى الحقيقة والجلال .

« وإذا كان محمود سعيد لم يكف عن البحث فى فنون الشرق والغرب فقد يحلق بعد هذا فى أجواء أخرى . . وسيظل فنه يرسل رحيقه فى تربتنا الخالدة حاملا إلينا حضارة كاملة . . ذابت فى ثناياها . . حضارة البحر الأبيض المتوسط ، وقصة تطور مصر المعاصرة » .



بنت بحرى للفنان محمود سعيد

• والكتاب الثانى من تعريب الأستاذ رمسيس يونان لقصة الفن الحديث من تأليف « سارة نيوماير » Sarah Newmeyer واسمه Enjoying Modern Art ، ويقع الكتاب فى مائتى صفحة ، ويحتوى على سبعة عشر باباً ، ويتضمن كل باب الكثير من التفاصيل ، مبتدئاً من طراز الروكوكو إلى النيوكلاسية والرومانتية والتأثرية والحوشيـــة والتكعيبية والتعبيرية والدادية والسيريالية والتجريدية وتعدد النزعات بعد الحرب العالمية الأخيرة .

ويقول المعرِّب إن الكتاب تلخيص أقرب إلى الترجمة ، على أن هذا التلخيص لم يمنعه من شىء من التصرف ، فقد حذف حيناً وأضاف حيناً آخر ، وقدَّم تارة وأخَّر تارة أخرى ، مراعياً فى ذلك فائدة القارئ العربى .

وقال أيضاً إنه لا يستطيع أن يتفق فى الرأى ، اتفاقاً تامًّا ، مع كل ما جاء فى الكتاب ، ولذلك فقد آثر أن ينقلها دون تعديل أو تعليق ، واحتفظ برأيه الخاص فى هذا الموضوع لفرصة أخرى .

والكتاب فى رأيى جدير بالاقتناء والقراءة ، وهو ثانى كتاب يصدر باللغة العربية لتعريف الفنون الحديثة بعد كتاب أصدره الدكتور محمود البسيونى عن الفن الحديث ورجاله ومدارسه وآثاره التربوية ، أما الكتاب الثالث عن « فن التصوير المعاصر » فسوف يصدر قريباً عن إدارة الثقافة بوزارة الثقافة والإرشاد ضمن ما تصدره فى سلسلة المكتبة الثقافية .

وفى كتاب « قصة الفن الحديث » الذى عرَّبه الأستاذ رمسيس يونان مجموعة من الصور يبلغ عددها ٦٢ صورة لعمالقة الفن الحديث والفن المعاصر ليستعين بها القارئ على فهم الاتجاهات الفنية عند كل فنان ورد اسمه فى الكتاب الذى يقع فى مائة وأربع وتسعين صفحة.

